

Revista de Letras UTAD

- Estudos Literários



6

Série III
Maio
de 2023

Departamento de Letras, Artes e Comunicação
Escola de Ciências Humanas e Sociais

utad

UNIVERSIDADE
DE TRÁS-OS-MONTES
E ALTO DOURO

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO
ESCOLA DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES E COMUNICAÇÃO

Revista de Letras

UTAD

– Estudos Literários

Série III

N.º6

Maio de 2023

REVISTA DE LETRAS UTAD

– **Estudos Literários**

Direção: José Barbosa Machado

Editora: Maria Luísa de Castro Soares

Revista de Letras UTAD / edição da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro,
Departamento de Letras Artes e Comunicação. – Série III, n.º6 (Maio de 2023) –
Vila Real, UTAD, Portugal.

Paginação e *design*: José Barbosa Machado

Imagem da capa: Serra do Marão

Site: <https://revistadeletras.utad.pt>

Artigos submetidos a *peer review*.

eISSN: 2975-8955 pISSN: 0874-7962

Índice

ARTIGOS	5
<i>Um olhar de relance sobre o retrato dos portugueses e dos “outros” na obra Peregrinação de Fernão Mendes Pinto</i> Carla Sofia Gomes Xavier Luís Alexandre António da Costa Luís	7-27
<i>O romance matrimonial na ficção de Oitocentos</i> Ana Cláudia Boavida Salgueiro da Silva	29-49
<i>Raul Brandão: Silêncio e Dramaturgia</i> Margarida Silva Rodrigues	51-77
<i>Terras do Demo, o princípio do fim do naturalismo?</i> Antero Barbosa	79-104
<i>Revisitar The Grapes of Wrath</i> Isabel Maria Fernandes Alves	105-119
<i>O Insólito em Memorial do Convento de José Saramago</i> Maria Luísa de Castro Soares Jéssica Moretti da Silva	121-135
<i>Para uma leitura de texto e metatexto à luz de Miguel Real, Mário Cláudio e Nuno Júdice</i> Carla Sofia Gomes Xavier Luís	137-158
RECENSÕES	159
<i>António José Borges: Peito à Janela sem Coração ao Largo</i> Maria Luísa de Castro Soares	161-163
<i>José Saramago: O Caderno</i> José Barbosa Machado	165-167

ARTIGOS

UM OLHAR DE RELANCE SOBRE O RETRATO DOS PORTUGUESES E DOS “OUTROS” NA OBRA *PEREGRINAÇÃO* DE FERNÃO MENDES PINTO

Carla Sofia Gomes Xavier Luís (UBI)
Alexandre António da Costa Luís (UBI)

ABSTRACT

The profile of the Portuguese as travelers, emigrants, adventurers, among other aspects, usually seeking fortune, is widely mentioned by various sources. Among the panoply of travel writings written by Portuguese authors in the 15th, 16th and 17th centuries, as a result of wanderings through various places around the world, it is imperative to highlight the *Peregrinação* by Fernão Mendes Pinto (who was a soldier of fortune, pirate, merchant, agent and diplomat for 21 years in Ethiopia, Persia, Malaya, India, Burma, Siam, Cochinchina, China and Japan), printed in Lisbon, in 1614, 31 years after the death of its writer. This work, which was unquestionably a “bestseller” in the 17th century and which has proved to be an attractive source of intertextual dialogue, has several editions, global or partial reprints, translations and brings together numerous works of critical analysis about it, becoming the object of readings, rereadings and even some rectifications, especially in what concerns the topics of credibility and historicity. Focusing our attention on such a monument of Portuguese and universal travel literature, we seek, with this article, to X-ray some of the features that build the portrait with which the Portuguese are displayed, reproducing the same exercise in relation to the several Asian cultures and civilizations exposed in the account of the “adventurer-penitent” that was Fernão Mendes Pinto, who, undoubtedly, when in contact with different realities, collected incredible experiences and life lessons, performed countless tasks and missions and extracted a universalism that runs through the *Peregrinação*.

Keywords: Fernão Mendes Pinto; *Peregrinação*; Travel; Portuguese; Asian.

RESUMO

O perfil dos portugueses como povo de viajantes, de emigrantes, de aventureiros, entre outras facetas, não raro em busca de fortuna, é sobejamente mencionado por diversas fontes. Entre a panóplia de escritos de viagens elaborados por autores lusos nos séculos XV, XVI e XVII, em consequência das andanças por variadíssimos lugares

do orbe, importa forçosamente realçar a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (que foi soldado de fortuna, pirata, comerciante, agente e diplomata durante 21 anos na Etiópia, Pérsia, Malásia, Índia, Birmânia, Sião, Cochinchina, China e Japão), impressa em Lisboa, em 1614, 31 anos após a morte do seu redator. Esta obra, que constituiu indiscutivelmente um “*best-seller*” no século XVII e que se tem revelado uma aliciante fonte de diálogo intertextual, regista uma série de edições, reimpressões globais ou parciais, traduções e reúne a seu respeito numerosos trabalhos de análise crítica que a tornam objeto de leituras, releituras e inclusive de algumas retificações, nomeadamente no que diz respeito aos tópicos da credibilidade e da historicidade. Focalizando a nossa atenção em tal monumento da literatura portuguesa e universal de viagens, procuramos, com o presente artigo, radiografar alguns dos traços que compõem o retrato com que os portugueses são exibidos, reproduzindo o mesmo exercício em relação a várias culturas e civilizações asiáticas expostas no relato do “aventureiro-penitente” que foi Fernão Mendes Pinto, o qual, sem dúvida, ao contactar com realidades distintas, colecionou experiências e lições de vida incríveis, desempenhou inúmeras tarefas e missões e extraiu um universalismo que perpassa a *Peregrinação*.

Palavras-chave: Fernão Mendes Pinto; *Peregrinação*; Viagens; Portugueses; Asiáticos.

Recebido em 14 de abril de 2023

Aceite em 23 de maio de 2023

Desde cedo na história lusa, foram muitos os portugueses que, pelos mais diversos motivos (comerciais, religiosos, diplomáticos, de mera curiosidade, etc.), se envolveram em viagens, quer por terra quer por mar, dirigindo-se para áreas como, por exemplo, o Mediterrâneo e o Norte europeu. A partir do século XV, já com a dinastia de Avis no poder, Portugal voltou-se para o universo ultramarino, transformando-o num espaço privilegiado de aquisição de recursos em nome do crescimento e do desenvolvimento do reino e num recinto onde o país expandia a fé cristã e edificava o seu Império. Naturalmente, os portugueses, ao ocuparem o papel de pioneiros dos Descobrimientos, “que funcionaram como a chave de ignição da globalização” (Costa 2022: 376), viram, sem surpresa, o seu património de viagens, mormente marítimas, registar um aumento considerável. É, pois, incontornável que, graças à determinação humana e a um arsenal de técnicas e de conhecimentos de vanguarda, Portugal contribuiu decisivamente para a dinâmica de gradual desencravamento relacionador à escala tendencialmente planetária, colocando a Europa em contacto com povos e locais outrora ignotos ou pouco conhecidos.

Refira-se, de igual forma, que, no seguimento das navegações e das conquistas, a língua portuguesa obteve uma assinalável difusão. Assim, no que toca por exemplo ao Oriente, por onde circulou o nosso protagonista, Fernão Mendes Pinto, figura central do presente estudo, em carta de 8 de maio de 1545, o padre Francisco Xavier, um dos maiores vultos do fenómeno missionário, revela-nos a que ponto o português já então se encontrava espalhado por tais paragens, uma vez que menciona que “si da nosa Companñia vieren algunos estrangeiros que não saben falar portugues, hé necesario que aprendan a falar, porque de otro jeto não habrá topaz que os entenda” (Rego 1992: 167).

A dimensão dos portugueses como povo de viajantes, de emigrantes, de aventureiros, entre outros aspetos, não raramente em busca de riqueza, é facilmente captada pela leitura de vários textos. No que diz respeito ao rol de escritos de viagens redigidos por autores lusos, e particularmente no que se refere às andanças no século XVI pelo Oriente, que ocupava um lugar de especial relevo no imaginário português e europeu, urge necessariamente sublinhar a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, publicada pela primeira vez em Lisboa, em 1614, 31 anos após a morte do seu redator. Não é excessivo frisar que a *Peregrinação* compõe um livro precioso para o conhecimento

do Portugal de Quinhentos e para a reconstituição do quotidiano luso nos palcos orientais. Esta obra apresenta um conjunto de edições, reimpressões globais ou parciais e traduções, usufrui de um enorme manancial de trabalhos de análise crítica produzidos a seu respeito e ainda continua nos dias de hoje a transmitir uma mensagem com focos de atualidade, além de constituir uma fértil fonte de diálogo intertextual, fenómeno expresso, por exemplo, na literatura contemporânea por textos como a *Peregrinação de Barnabé das Índias* de Mário Cláudio. A *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, pela sua dimensão, alcance, complexidade (basta pensarmos no amplo leque de matérias que toca e nos géneros literários que encerra) e polémica gerada em seu redor, tem vindo a ser objeto de diversas revisitações (cf., entre outros, Saraiva 2010: 129-142).

Ora, concentrando a nossa atenção na abordagem desta vibrante obra da literatura portuguesa e universal de viagens, de reconhecido mérito ao nível de tópicos como o encontro de culturas diferenciadas (Castro 1993; Soares e Soares 2019), requisito indispensável à dinâmica de aproximação da humanidade, é nosso propósito maior, por via do presente trabalho, debuxar umas breves linhas em torno de algumas das principais feições concernentes aos portugueses e às culturas e civilizações asiáticas (veja-se o caso da China, que surge em Fernão Mendes Pinto eivada de um certo sentido utópico) que são expostas ao longo da narrativa deste apelidado “aventureiro-penitente” (Lourenço 1979). Ao conviver com ambientes distintos, Fernão Mendes Pinto colecionou experiências e lições de vida, amadureceu o seu espírito, cumpriu variadas tarefas e missões e extraiu um universalismo, ligado mormente a questões de moral, de justiça e de ordem, que perpassa a *Peregrinação*. Ao contrário de outros portugueses que decidiram ou viram-se obrigados a permanecer em diferentes regiões do recinto oriental, perfilhando, por vezes, outros hábitos, convicções e até religiões, Fernão Mendes Pinto, acompanhado do seu estatuto de cristão e de uma forte gratidão para com o “Rey do Ceo” (Pinto 1998: 717), note-se, acabou por retornar, em 1558, ao país de onde partira, formando família e encerrando o ciclo do seu périplo. Deixou-nos, para nosso deleite, este movimentado e enérgico monumento humano, repleto de imagens, de impressões e de sentimentos, que é a *Peregrinação*.

Não temos, malogradamente, muitos dados seguros sobre a vida de Fernão Mendes Pinto. Acredita-se que terá nascido no seio de uma família de parcos recursos, por volta de 1510, na vila de Montemor-o-Velho, perto de Coimbra, e que foi pela mão de um tio que chegou a Lisboa em 1521,

o grande centro da economia e da sociedade portuguesas, na altura com cerca de 60 000 habitantes. Em relação aos anos imediatos, é apontado, por exemplo, que Mendes Pinto serviu em casas nobres; que viu a sua vida em risco; que esteve em fuga e que foi pela primeira vez feito prisioneiro. São, portanto, reportadas uma série de vivências e de peripécias que culminaram com o seu embarque para o além-mar, em busca de rápida fortuna. Com efeito, é bom não esquecer que, numa época marcada por avultadas fragilidades económicas, onde a miséria, a fome e a insatisfação com a situação social grassavam com assiduidade junto de vários setores da população, muitos portugueses viram-se na inevitabilidade de procurar uma solução para os seus problemas através da ida para os espaços ultramarinos. Não raramente, restava-lhes, como especifica João Marinho dos Santos,

partir com dor (com saudade), [...] sempre no *fio da navalha* de um processo ao mesmo tempo colectivista (sob os auspícios da Coroa/Estado, ou seja, sob a forma da colonização) e tendencialmente individualista/emigratório (já que o desejo de enriquecer rapidamente e/ou de viver *livremente* não cessava de progredir) (Santos 1998: 15).

Por conseguinte, Fernão Mendes Pinto, vivenciando profundamente o momento histórico do país e motivado pela necessidade, pela curiosidade e, por certo, pela ambição pessoal, acaba por deixar Lisboa, concretamente a 11 de março de 1537, participando, deste modo, na aventura da Expansão Ultramarina, tendo chegado a Diu, Índia, a 5 de setembro desse mesmo ano. Iniciava-se assim uma correria de deambulações por terras e mares asiáticos que durou 21 anos. Durante esse período, atuou, por exemplo, como soldado de fortuna, pirata, comerciante, agente, diplomata e, segundo conta, terá sido “treze vezes catiuo, & dezasete vendido, nas partes da India, Etiopia, Arabia feliz, China, Tartaria, Macassar, Samatra, & outras muitas prouíncias daquelle oriental arquipelago, dos confins da Asia, a que os escritores Chins, Siames, Gueos, Elequios, nomeão nas suas geografias por pestana do mûdo” (Pinto 1998: 13). Sabe-se que, enquanto comerciante, conseguiu reunir um património considerável, que, todavia, a sua condição de irmão da Companhia de Jesus (1554-1556) acabou por levar ao abandono de copiosa parte (Barreto 1998: 33). Tendo regressado a Portugal, em 1558, este novo homem, claramente mais experiente com as coisas terrenas e com as coisas divinas, dispunha de uma riquíssima cultura da vida e gozava igualmente da fama de grande conhecedor das matérias orientais, de modo particular da China. Foi consultado por destacadas figuras nacionais e estrangeiras da

época, como, por exemplo, João de Barros, Bernardo Néri, Giovanni Pietro Maffei. Casou com Maria Correia de Brito, de quem teve a sua prole, e estabeleceu-se na quinta do Pragal, perto de Almada, local onde chegou a exercer as funções de juiz e onde terá escrito a *Peregrinação*, acabando por vir a falecer a 8 de julho de 1583. Adite-se que, pouco antes, o rei Filipe I lhe concedera uma tença anual de dois moios de trigo (Barreto 1998: 35).

A *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, obra provavelmente redigida entre os anos de 1568 e 1578 e qualificada pelo próprio autor como “rude & tosca escritura, que por erança deixo a meus filhos [filhas] (porque só para elles he minha tenção escreuella” (Pinto 1998: 13), arranjada para edição por Francisco de Andrade (1540-1614), cronista-mor do reino, que morava igualmente em Almada, foi publicada pela primeira vez em Lisboa, corria o ano de 1614 (Barreto 1998: 40-41). É digno de nota que tenha sido consultada e citada ainda na sua versão manuscrita. O livro compõe, sem margem para dúvidas, um dos maiores sucessos da cultura portuguesa, evidenciando-se, já no século XVII, à luz do panorama editorial de então, revelador da “grande divulgação europeia do nome e obra-prima de Fernão Mendes Pinto” (Moniz 1999: 12), como “um autêntico *best-seller*” (Moniz 1999: 12), que quase rivaliza em êxito com Cervantes (Coelho 2001: 198). Ao longo da sua vida plurissecular tem registado, como já se referiu, múltiplas edições, reimpressões, globais ou parciais, e diversas traduções para várias línguas, de entre as quais o espanhol, o inglês, o francês, o holandês, o alemão (Coelho 2001: 198; Barreto 1998: 42-43).

Atendendo ao sucesso desta publicação, facilmente se adivinha que a receção crítica da mesma só podia ser volumosa e diversificada. Esta longa narração de 226 capítulos assenta plausivelmente numa tríade de possibilidades de episódios: “autobiográficos”, “testemunhados” e “apenas transmitidos” (Correia 2002: 59). Ao tocar um enorme rol de temas dignos de estudo, tem vindo, forçosamente, a ser objeto de diversas leituras, releituras, revisitações e inclusive de algumas retificações. A título de exemplo, Rui Loureiro lembra que a *Peregrinação* viu, nos tempos mais próximos, “confirmada uma credibilidade e uma historicidade que haviam sido contestadas praticamente desde os dias da primeira edição” (Loureiro 2002: 349). Na mesma linha de pensamento, António Borges Coelho escreve que

a *Peregrinação* é um todo verdadeiro mesmo que se prove, se é possível, que tal acontecimento é imaginado, que tal ou tal facto não é exacto. No seu todo, a vida recriada na prosa de Fernão Mendes Pinto é, no essencial e avassaladoramente, verdadeira (Coelho 2001: 202; cf., ainda, Castro 1993: 29, 30 e 33).

Mais recentemente, também Paulo Jorge de Sousa Pinto conclui que

a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto é uma fonte histórica ímpar porque permite lançar um olhar crítico e vivencial sobre a realidade concreta dos portugueses que seguiam para a Índia, como marinheiros ou soldados, e que frequentemente tentavam a sorte e procuravam a fortuna por sua conta e risco; é uma visão que muitas vezes diverge da imagem que nos é fornecida pela documentação oficial, mas seguramente mais interessante e próxima da realidade (Pinto 2013: 104).

Em termos gerais, a *Peregrinação* é usualmente percebida ora como exposição adversa ao expansionismo português, ora como título marcante da literatura de viagens favorável aos desígnios ocidentais e, naturalmente, lusos. Nos últimos anos, temos, de igual modo, assistido ao surgimento de estudos que procuram “equilibrar e relativizar as teorias sobre o livro” (Nepomuceno 2013: 46). No fundo, é inquestionável que a obra em apreço enfrenta múltiplas polémicas, em resultado das substanciais divergências interpretativas veiculadas pelos seus estudiosos. Por exemplo, os trabalhos de Rebecca Catz (1978; 1981) e de António José Saraiva (1958; 1962), fomentadores das teses do “impulso satírico dominante” direcionado “contra a ideologia da Cruzada portuguesa no Oriente” e do “romance picaresco” e do autor como “anti-herói” ou “pícaro”, têm recebido mais recentemente um conjunto de críticas, conforme anota Luís Nepomuceno (2013: 51-52), entre outros especialistas.

Apesar do muito que refere na sua obra, Fernão Mendes Pinto declara que deixou “de contar muytas cousas”, nomeadamente por julgar que as maravilhas que tanto o deslumbraram poderiam “fazer duuida aos que as lerem, & também por não dar materia a murmuradores & gente praguenta, que querem julgar das cousas conforme ao pouco que elles viraõ, & que seus curtos & rasteiros entendimentos alcanção, de lançarem juyzos sobre as verdades que eu vy por meus olhos” (Pinto 1998: 329). Assim, é, sem surpresa, a visão do aventureiro que o diferencia da “gente que vio pouco do mûdo” e que “costuma dar pouco credito ao muyto que outros viraõ” (Pinto 1998: 44). Tal visão confere à vida de Mendes Pinto um valor determinado pelo conhecimento adquirido através do contacto com outros povos, lugares e costumes e à *Peregrinação* uma especial valia decorrente da substância tratada proveniente do encontro de culturas.

“A Fernão Mendes Pinto interessa sobremaneira a humanidade dos orientais”, explica Marília dos Santos Lopes (2015: 89). Em virtude da sua

abertura ao *Outro*, do convívio e comunicação entre povos e culturas diferentes que revela,

a *Peregrinação* não ficará [...] pela apresentação dos “trabalhos e infortúnios” do “pobre de mim” do narrador, mas apresenta um vivo e colorido relato de costumes, usos e hábitos, em suma, vozes e testemunhos representantes da condição e experiências humanas que o viajante aprende a conhecer e a estimar (Lopes 2015: 89).

Como foi dito anteriormente, focalizando o nosso olhar nesta destacada peça da literatura portuguesa e universal de viagens, que é tida como um dos documentos mais marcantes do “fenómeno de aculturação, de âmbito intercontinental”, constituindo o seu redator “um dos exemplos mais perfeitos das andanças dos Portugueses pelo mundo em pedaços repartidos” (Castro 1993: 12 e 13, respetivamente), pretendemos repassar alguns dos traços mais salientes com os quais estes últimos são retratados e levar a cabo um exercício análogo para as culturas, civilizações e impérios asiáticos expostos no relato deste aventureiro.

Da leitura de *Peregrinação*, percebemos que a cultura europeia e lusíada de Quinhentos impregna o texto, mas é recorrentemente enriquecida pelo encontro com e a descodificação do *Outro*, sendo ainda de sublinhar que a obra não deixou de evoluir com o seu redator. Como é sabido, o tema da ideologia que atravessa o texto mendesiano está longe de ser consensual, visto que figuram certas passagens que, uma vez confrontadas, deixam no ar sensações díspares. Afinal, vivia-se uma época marcada pela vertigem do espaço e pela explosão de informações, na qual o autor, formatado numa determinada cultura/ideologia típica da Europa cristã, enfrenta a descoberta de novos mundos, de novas realidades, restando saber até que ponto poderá ter oscilado entre o questionamento de alguns aspetos e atitudes protagonizados pelos atores ocidentais e a lealdade à herança cultural e formativa que transporta de origem. Talvez por isso vale a pena reportar a opinião expressa por João David Pinto-Correia:

Nele encontramos bem profundas as marcas da ideologia religiosa e de classe do Autor, mas sempre com a capacidade do homem agora a abrir-se ao mundo então desconhecido. Tem-se julgado, por vezes, que, por aquilo que escreveu, quanto à sua ousadia ou à “infracção” ao oficialmente dito, Mendes Pinto escapava à ideologia dominante do “cristão ocidental” – “português colonizador”. Assim parece, por vezes. [...] No entanto, outras passagens vão de-

monstrar-nos que Mendes Pinto foi bem um homem integrado na ideologia dominante do seu tempo (Pinto-Correia 2002: 86-87).

A *Peregrinação* é, sem dúvida, fértil em episódios em que os povos da Ásia dirigiam considerações bastante nefastas acerca dos portugueses, traçando, portanto, um retrato negativo, sinistro e ruinoso destes representantes da Europa. A obra de Fernão Mendes Pinto apresenta vários trechos onde os orientais formulam críticas ao comportamento dos portugueses, expostos, por exemplo, como mentirosos, gananciosos e ladrões, defeitos que não eram apenas apanágio dos mercadores, mas que chegavam até a atingir altos representantes da Coroa lusíada (Soares e Soares 2019: 126). De entre os excertos onde a crítica é mais veemente, ouçamos aquele que nos dá conta de um monumento que continha a seguinte inscrição: “Aqy jaz Trannocem Mudeliar, tio del Rey de Malaca, a quem a morte leuou antes que Deos o vingasse do Capitão Albuquerque, lião dos roubos do mar” (Pinto 1998: 253). Afonso de Albuquerque, que reúne a seu respeito grandiosos epítetos, como o de *Leão dos Mares*, e que é reconhecido pela memória nacional como um dos magnos heróis da Cruzada e do Império, é aqui encarado pelo olhar da gente oriental como uma figura que ilustrava a cobiça, o roubo e a falta de dignidade.

Na *Peregrinação*, opinamos que o seu autor, com maior ou menor inocência, procurou reproduzir grande número de visões patentes no recinto asiático, gerando assim mais realismo. O livro de Mendes Pinto ostenta, deste modo, uma profundidade plural, multidimensional e, por vezes, mesclada. Ou seja, manifesta várias perspectivas ou dimensões, de onde destacamos uma que é mais de cunho nacional, exibindo uma feição patriótica, mas sem ser excessiva, outra oriental, centrada no olhar dos asiáticos e, portanto, que dá voz e expressão à denúncia que fazem em torno dos excessos cometidos pelos portugueses, e uma outra mais universal, por assim dizer, porquanto os aspetos depreciativos que surgem na obra, como a ganância, a mentira, a traição, a intolerância, o roubo, a violência, etc., não são exclusivos de nenhum dos lados, mostrando antes um quadro que obedecia, em rigor, às leis dos mares orientais ou, se quisermos, a um mundo em desordem. Esta dimensão mais universal abarca ainda as passagens onde Mendes Pinto, liberto das amarras do eurocentrismo, menos na questão religiosa, manifesta a sua admiração pela perfeição de certas sociedades locais, mormente a chinesa, percecionada como uma espécie de utopia que se contrapõe ao universo em desalinho. No entanto, como a China pecava no plano da fé, entendemos

que Mendes Pinto completava o receituário para enfrentar os males do mundo com o modelo que era veiculado pelo dileto representante da Companhia de Jesus, o “Santo Padre mestre Francisco Xauier, unica luz & resplendor daquellas partes do Oriente” (Pinto 1998: 11), de cuja morte e enterro o autor irá dar conta. Enfim, o universalismo mendesiano não deixa de estar ligado aos ensinamentos de natureza moral adquiridos através de uma vasta lista de experiências e logicamente a um conjunto de valores defendidos, tais como a liberdade, a justiça, a harmonia, a ordem social e política.

Urge, portanto, clarificar que a *Peregrinação* não pode simplesmente ser observada a preto e branco, ou, por outros termos, à luz de uma apreciação em que os bons são os orientais e os maus os portugueses, ou vice-versa. Torna-se mesmo difícil aceitar que, no seu cerne, o livro em estudo reflita declaradamente uma visão antinacionalista, de absoluta condenação do imperialismo luso, hipótese pouco credível e até mesmo anacrónica, atendendo à contagiante empresa expansionista então em marcha, principal eixo da vida nacional e o mais caro projeto de poder, onde, note-se, a atividade mercantil, a fé e o império andavam com frequência de mãos dadas (Moniz 1999: 168; Jorge 1999: 79). Na verdade, importa perceber que “a literatura de Expansão só pode ser entendida numa perspectiva de utilidade patriótica: o relato da viagem tem por função fornecer uma descrição verídica e completa do mundo que é descoberto”, escreve Célia Carvalho (1999: 32). Por esta ordem de ideias, facilmente se compreende que na *Peregrinação* haja espaço para uma panóplia de descrições e de dados de natureza estratégica e comercial, entre outros, fornecidos a respeito das terras achadas, que compõem informações de interesse para o poder expansionista europeu. Não se pode fechar os olhos a este aspeto. Repare-se no episódio referente ao nautaquim da ilha de Taxinumá e a D. João III:

São muyto comedores, & dados às delicias da carne, pouco inclinados às armas, & muyto falto dellas, por onde parece que será muyto facil conquistallos, em tanto que no anno de 1556. chegou a Malaca hũ Portuguez por nome Pero Gomez Dalmeyda, criado do mestre de Santiago, com hum grande presente & cartas do Nautoquim principe da ilha Tanixumaa para el Rey dom Ioaõ o terceyro que santa gloria aja, & toda a sustancia do seu requerimento vinha fundada em lhe pedir quinhentos homens para có elles & com a sua gente conquistar esta ilha Lequia, & ficarlhe por isso tributario em cinco mil quintaes de cobre, & mil de latão em cada hum anno, a qual embaixada não ouue effeito por vir este recado a este reyno no Galeão em que se perdeo Manoel de Sousa de Sepulueda (Pinto 1998: 424).

No parecer de Mendes Pinto, com dois mil homens os portugueses seriam capazes de submeter a ilha e o arquipélago, alcançando mais proveito e com menos esforço comparativamente ao que se obtém da Índia:

Desta breue informação que tenho dado destes Lequios se pode entēder, & assi o cuydo eu pelo que vy, que com quaisquer dous mil homēs se tomara, & senhoreara esta ilha com todas as mais destes arcipelagos, donde resultará muyto mayor proueito que o que se tira da India, & com muyto menos custo assi de gente como de tudo o mais (Pinto 1998: 424-425).

Anotemos outra passagem dotada de traços imperialistas, onde se fazia precisamente questão de apontar para o domínio de um recinto alternativo às escolhas territoriais e consequentes ações até então efetivadas pelo poderio português:

pareceme que não virá fora de proposito tratar aquy; ainda que breuemente, do sitio, grandeza, abastança, riqueza, & fertilidade que vy neste reyno de Sião & imperio Sornau, & quanto mais proueitoso nos fora telo antes senhoreado que tudo quanto temos na India, & com muyto menos custo do que ategora nos tem feito (Pinto 1998: 583).

Documentemos com mais um extrato retirado da *Peregrinação*: “de então pera cà se não tratou mais deste descobrimento, que tão proueitoso parece que serà para o bẽ commum destes reynos, se nosso Senhor fosse seruido que esta ilha se viesse a descobrir” (Pinto 1998: 61). Em suma, como frisa João David Pinto-Correia, Fernão Mendes Pinto “relembra a oportunidade de anexação desta ou daquela parte” (Pinto-Correia 2002: 89; Coelho 2001: 217).

Devemos também avançar que, independentemente de alguns passos onde os portugueses são acusados pelos asiáticos de hipocrisia religiosa (“homēs que lhes parece que basta arreganhar os dentes ao Ceo sem satisfazer o que tẽ roubado”, 1998: 154), Mendes Pinto não deixa de acreditar na evangelização como elemento justificativo para o expansionismo lusitano (Soares e Soares 2019: 127-130). Com efeito, reafirma a necessidade de converter quando se depara com práticas, rituais e superstições, que convinha, portanto, combater, de povos ainda não cristianizados:

poderia ser que em algum tempo permeteria nosso Senhor que se achasse a nação Portuguesa com tãtas forças, & co espirito tão aleuantado, que [...] por estes meynos humanos, ajudados do seu fauor diuino, se dé a entender a estes

barbaros a verdade da nossa Fé Catholica, da qual elles por seus peccados andão tão alheyos (Pinto 1998: 312).

Sem espanto, chega a apelidar as religiões orientais de “bestiais & diabolicas idolatrias” (Pinto 1998: 284).

São, aliás, significativos os episódios que revelam os sentimentos de júbilo que emergiam quando, no decurso das numerosas deambulações pela Ásia, se contactava com algum cristão que celebrava a sua fé em língua portuguesa, circunstância, por sinal, demonstrativa da combinação que sucedia amiudadamente entre estes dois elementos. É disso exemplo o tocante encontro ocorrido, numa cidade localizada no interior da China, entre Mendes Pinto e a alegada filha chinesa do infeliz embaixador luso Tomé Pires, que, desembarcado em 1517, em Cantão, permanecera cativo no espaço chinês até ao seu padecimento (Loureiro 1992: 112). Eis o trecho em causa, retirado do capítulo CXI, intitulado “*Como chegamos a hũa cidade que se dezia Sampitay, & do que passamos com hũa mulher cristam que achamos nella*”:

E dandonos com isto dous mazes de esmola como a pobres, nos encomendou muyto que não curassemos de fazer viagês compridas, onde Deos permitia fazer as vidas tão curtas; mas logo apos isto desabotoou a manga de hum jubão de citim roxo que trazia vestido, & arregaçando o braço nos mostrou hũa Cruz que nelle tinha esculpida como ferrete de Mouro, muyto bem feita, & nos disse, conhece por ventura algum de vos outros este sinal que a gête da verdade chama Cruz, ou ouuistelo algũa hora nomear? aque nós todos em o vendo, pondo os joelhos em terra co deuido acatamêto, & algüs com as lagrimas nos olhos respondemos que sy, a que ella dando hum grito, & leuando as mãos para o Ceo disse alto, Padre nosso que estàs nos Ceos, santificado seja o teu nome, & isto disseo na lingoagem Portuguesa, & tornando logo a falar Chim, como que não sabia mais do Portuguez que estas palauras, nos pedio muyto que lhe dissessemos se eramos Christaós, aque todos respondemos que sy (Pinto 1998: 255-256).

É um facto indiscutível que Mendes Pinto não abandona as suas convicções religiosas. Porém, imerso nos ambientes por onde circulou 21 anos, chega a revelar tolerância para com os outros. O questionamento que se coloca acerca do tratamento dado aos “infiéis” é uma novidade, como se vê no seguinte exemplo, onde Fernão Mendes Pinto demonstra uma inesperada piedade pelos mesmos:

Mais abaixo do valle [...] estaua hũa terrecena ou casa grande, que parecia ser templo daquella aldea, a qual estaua toda cheya de doentes, & feridos que

Coja Acem aly tinha em cura, entre os quais auia algũs Mouros parentes seus, & outros tambem honrados que elle trazia a soldo, que por todos eraõ nouenta & seis, estes em vendo Antonio de Faria, deraõ hũa grande grita como que lhe pedião misericórdia, a qual elle então não quis vsar com elles, dâdo por razão que se não podia dar vida a quem tantos Christãos tinha morto, & mândolhe por o fogo por seis ou sete partes, como a casa era de madeyra breada & cuberta de folha de palmeyra seca, ardeo de maneyra, que foy hũa espantosa cousa de ver, & em parte piadosa, pela horribilidade dos gritos que os miseraueis dauão dentro quando a labareda começou de se atear por todas as partes: algũs delles se quiseraõ lançar pelas frestas que a casa tinha por cima, porem os nossos, como magoados os receberaõ de maneyra, que no ar eraõ espetados em muytas chuças & lanças (Pinto 1998: 171).

Sublinhe-se que, no que diz respeito aos atos descontrolados praticados pelos portugueses, o autor de *Peregrinação* intenta, não raras vezes, justificá-los, recorrendo geralmente ao argumento da miséria humana: “parece que em parte nos desculpa ser a necessidade tamanha que nos forçou a fazermos desatino” (1998: 552). Registe-se igualmente que, em várias passagens, procura até demonstrar que os portugueses eram acarinhados ou valorados pelos nativos. Documentemos com o longo trecho que se segue:

E querendo este Rey Bramaa por grandeza de estado festejar esta entrega do Chaubainhaa, mandou que todos os capitaẽs estrangeyros com sua gente armada & vestida de festa se pusessem em duas fileyras a modo de rua para vir por ella o Chaubainhaa, o que logo foy feito, & esta rua tomaua desta porta da cidade até a sua tenda que seria distancia de dous terços de legoa, na qual rua estauão trinta & seys mil estrangeyros, de quarenta & duas naçoẽs, em que auia Portugueses, Gregos, Venezeanos, Turcos, Ianiçaros, Iudeus, Armenios, Tartaros, Mogores, Abe-xins, Raizbutos, Nobins, Coraçones, Persas, Tuparaas, Gizares, Tanocos da Arabia Felix, Malauares, Iaos, Achês, Moês, Siames, Lusoẽs da ilha Borneo, Chacomaas, Arracoẽs, Predins, Papuaas, Selebres, Mindanaos, Pegũs, Bramãs, Chaloẽs, Iaque-saloẽs, Sauadis, Tagus, Calaminhãs, Chaleus, Bengalas, Guzarates, Andraguirees, Menancabos, & outros muytos mais a que não soube os nomes. Estas naçoẽs todas se puseraõ na ordem que lhe foy mandado pelo Xemimbrum mestre do campo, o qual pos os Portugueses na dianteyra de todos, que era junto com a porta da cidade por onde o Chaubainhaa auia de sayr, & logo apos elles os Armenios, & logo os Ianiçaros & os Turcos, & todos os mais nos lugares que lhe a elle bem pareceo, & com esta ordem chegaua esta gente estrangeyra, como já disse até o dopo del Rey, onde estaua a gente Bramaa da guarda do campo (Pinto 1998: 447).

Como já se indicou, a *Peregrinação* não deixa de comportar no seu seio personagens que lançam duras críticas a certos procedimentos levados a cabo

pelos portugueses. Podemos adiantar a violência destrutiva, a desumanidade, a cobiça, “cegos, & atolados em suas cubiças & interesses”, como é possível ler no capítulo XXII (Pinto 1998: 66), ou as divergências reinantes entre os lusos, desentendimentos duplamente condenáveis quando alicerçados em razões de considerável futilidade. Sabendo que o autor intentava exhibir os pontos de vista presentes no espaço asiático e nesta romaria pela vida, não é complicado descortinar momentos em que o olhar oriental põe seriamente em causa a moralidade das conquistas portuguesas:

esteue hum pouco suspenso, & bulindo tres ou quatro vezes com a cabeça disse, para hũ homem velho que estaua junto delle, conquistar esta gẽte terra tão alongada da sua patria, dá claramente a entender que deue de auer entre elles muyta cubiça & pouca justiça, a que o velho, que se chamaua Raja Benão, respondeo, assi parece que deue ser, porque homens que por industria & engenho voão por cima das agoas todas, por aquirirem o que Deos lhes não deu, ou a pobreza nelles he tanta que de todo lhes faz esquecer a sua patria, ou a vaydade, & a cegueyra que lhes causa a sua cobiça he tamanha que por ella negão a Deos, & a seus pays (Pinto 1998: 357-358).

A obra não esconde a percepção de que aquilo que fora edificado no universo asiático poderia ser posto em causa pelos defeitos e pecados dos portugueses (Correia 2002: 84):

parece que as nossas cousas que agora correm na China, & a quietação & confiança com que tratamos com ella, auendo que estas pazes que ella tem com nosco são firmes & seguras, não durarão mais que em quanto nossos peccados não ordenarem que aja algum motiuo como os passados para ella aleuantar contra nós o qual nosso Senhor não permita pela sua infinita misericordia (Pinto 1998: 701-702).

Convém precisar que situações como o recurso à violência constituíam uma prática recorrente da pirataria e do corso que vingavam nas águas do Oriente em meados de Quinhentos, independentemente do envolvimento português, e que, na ótica de um estudioso como Carlos Jorge (1999), não existe na obra “qualquer distinção maniqueísta entre ocidentais e orientais”, conforme sintetiza nestas palavras Luís Nepomuceno (2013: 51). Isto é, os atos agressivos, impiedosos e perversos não são monopólio de nenhum campo. Na realidade, o que a *Peregrinação* faz é dar conta de um mundo politicamente instável e bastante belicoso, do qual Mendes Pinto e os seus companheiros participaram e se sentiram, com frequência, vítimas, e onde,

como é óbvio, os asiáticos tinham uma elevada quota-parte da responsabilidade. Com efeito, é necessário ter presente que circulam no livro numerosas considerações acerca da selvajaria, da malvadez e da inclemência refletidas na conduta de diversos monarcas do Oriente. Chega-se inclusivamente, e a título exemplificativo, a classificar o rei Bramá de “o tyranno Bramaa” (Pinto 1998: 464), designação que reveste igualmente o “tyranno Xemin de Çatão” (Pinto 1998: 590). No fundo, como observa Luís Nepomuceno, “crueldade, brutalidade, desumanidade são termos que se multiplicam no livro, quando se aplicam à descrição dos tiranos do mundo oriental” (Nepomuceno 2013: 58; Nepomuceno 2016). Adite-se, contudo, que “generosidade, brandura e justiça são termos que também se multiplicam no livro, ao se fazer a descrição dos monarcas pacifistas e defensores legítimos de sua terra e de sua gente”, recorda o mesmo investigador (Nepomuceno 2013: 58). Por exemplo, a ser verdade o que se dizia a seu respeito, o rei de Sião brotava como “o melhor Rey Gentio que nunca ouue naquella terra, & no seu tempo em nenhũa outra parte do mundo” (Pinto 1998: 562).

Acrescente-se ainda que não é despiendo afirmar que entre “António de Faria, o perigoso pirata dos mares orientais, e Francisco Xavier, o santo missionário se distribuíram a multicolorida panóplia de portugueses andarielhos no Oriente”, usando palavras de Marília dos Santos Lopes (2015: 87).

Explícite-se também que é legítimo sustentar que o aventureiro Mendes Pinto constituiu uma espécie de espelho da plasticidade evidenciada pelos portugueses, os quais, “apanhados pelos tufões meteorológicos, civilizacionais e políticos”,

mudavam continuamente de pele: hoje soldados, amanhã mercadores e corsários, no outro dia trânsfugas e mercenários, armados com as espadas, as lanças, as poderosas armas de fogo e a couraça das crenças e cultura, a cada passo esbarrondadas pelas culturas diferentes, e sempre fortemente marcados por elas (Coelho 2001: 208-209).

Na ótica de alguns estudiosos, a *Peregrinação* revelou-se um livro de deslumbramentos vários, na medida em que é possível encontrar um *Eu* que fica fascinado com o que vê, absorto perante uma realidade que ultrapassa o convencional. Como já se mencionou, a *Peregrinação* está longe de se confinar à exposição dos “trabalhos & infortúnios” (Pinto 1998: 13) do “pobre de mim” (Pinto 1998: 27). O sentimento de assombro é inquestionável se tivermos até em atenção a forma como na obra são observados e descritos os ambientes, a fauna, as crenças, os povos, as culturas e civilizações

ignotas ou pouco conhecidas. Realmente, nota-se que Fernão Mendes Pinto está sempre muito atento a todos os pormenores: “à riqueza, às minas, aos mantimentos, às mercadorias, ao negócio, aos acontecimentos políticos, à organização social, ao vestuário, aos edifícios, às crenças, à música” (Coelho 2001: 207). Indo um pouco mais longe, é notório que consegue “colocar-se na perspectiva do *outro*, por muito afastado que esse *outro* estivesse de si, em convicções, interesses, hábitos, grau ou tipo de cultura. Por isso a sua visão dos homens e da vida não é unilateral”, escreve Aníbal Pinto de Castro (1993: 32). Como é sabido, a presença do *Outro* é um elemento-chave na *Peregrinação*, uma presença e uma especificidade em que se mostra que o autor tem uma sensibilidade diversificada e atenta na compreensão de civilizações estranhas ou diferentes (Soares e Soares 2019: 115-133).

António Borges Coelho lembra que “o eixo privilegiado dos feitos da *Peregrinação* é o mundo aberto e sustentado pelas portas de Malaca” (Coelho 2001: 206). De entre os vários lugares retratados, torna-se impossível não fazer menção ao Japão que, embora ocupe tão-somente cerca de um décimo da matéria narrativa da *Peregrinação*, assume, no entanto, uma relevância indiscutível no livro em estudo, quer pela ressonância da sua descoberta, quer pela curiosidade económica e missionária que produz em seu torno (Moniz 1999: 154). Fernão Mendes Pinto, participando da visita dos navegadores portugueses a terras japonesas, em que alguns defendem ter sido pioneiro, descreve os seus habitantes como gente amável, sociável, com uma admirável capacidade de absorção de novidades que lhes chegam por parte dos estrangeiros (Castro 1993: 36). Veja-se o exemplo que se segue, retirado da obra em análise:

ora em ver as suas festas, as suas casas de oração, os seus exercicios de guerra, os seus nauios darmada, & as suas pescarias e caças a que são muyto affeioados, principalmente às de altenaria com falcoens & açores ao nosso modo, & alguãs vezes passaua tambem o tempo com a minha espingarda, matando muytas rolas, & pombos, & codornizes, de que a terra era bem abastada. Os desta terra, para quem este modo de tiro de fogo foy cousa tão noua como para os de Tanixumaa, vendo hũa cousa que até então naõ tinhaõ visto, foy tamanho o caso que fizeraõ disso, que o não sey encarecer (Pinto 1998: 399).

Esta capacidade de aprendizagem está expressa, notoriamente, no âmbito da aceitação de certas inovações tecnológicas com grande impacto nas vertentes social, política e cultural do universo nipónico.

Acontece, porém, que o país mais admirado na *Peregrinação* é o exótico

Império Chinês, de “grandíssima ordem & marauilhoso governo” (Pinto 1998: 327). Com efeito, como especifica Marília dos Santos Lopes,

o fascínio pela civilização chinesa, considerada por muitos escritores portugueses como a sociedade ideal que os homens de letras europeus tanto sonhavam e desejavam – este o voto expresso pelo ilustre humanista, Thomas More, em 1516, na sua *Utopia* – será, na verdade, partilhado por muitos autores, nomeadamente, o mercador, corsário, capitão de navio e náufrago, por vezes rico, por fim pobre, Fernão Mendes Pinto (Lopes 2015: 43).

Ao emergir como um império possante e com uma organização (quase) perfeita, pode inclusivamente aferir-se que, na ótica de Mendes Pinto, a China aparece como uma espécie de contramão à desordem, agressividade e falta de segurança que grassavam em boa parte do mundo daquela altura. Por esta ordem de ideias, também se torna legítimo sustentar que o Império Chinês vingava, em múltiplos aspetos, como uma lição de civilização dada ao próprio universo europeu (Machado 1983: 47). Além do destaque que merecem os elogios devotados à “justiça, & hum governo tão igual & tão excelente, que a todas as outras terras pode fazer inueja” (Pinto 1998: 284), é importante reparar que o deslumbramento verificado alcança tal intensidade que Mendes Pinto não teme em colocar Pequim, designada de “metropoli da Monarchia do mundo” (Pinto 1998: 301), num patamar superior quer em relação às maiores metrópoles ocidentais, segundo uma ordem que plausivelmente obedecia a uma hierarquia descendente (Roma, Constantinopla, Veneza, Paris, Londres, Sevilha, Lisboa), quer no que diz respeito às grandes capitais orientais (do Cairo, no Egipto, a Miacó, no Japão, etc.): “todas estas se não podem comparar com a mais pequena cousa deste grãde Pequim, quanto mais com toda a grandeza & sumptuosidade que tem em todas as suas cousas” (Pinto 1998: 309; cf. Moniz 1999: 143). Na verdade, como muito bem observa António Borges Coelho, “não é pouco ousar colocar uma cidade asiática muito acima das maiores cidades europeias nem situar na Ásia as principais metrópoles do seu tempo” (Coelho 2001: 208).

No livro de Fernão Mendes Pinto, inúmeros aspetos da sociedade chinesa e da sua mais ilustre montra, a cidade de Pequim, são, por assim dizer, utopicamente admirados, tais como: a urbanidade, a arquitetura dos edifícios, a conceção urbanística, os incomensuráveis proventos económicos, a elevada abundância de produtos, a densidade demográfica em associação com o dinamismo comercial e a pujante navegação, a segurança dos cidadãos, sem esquecer a magnífica organização e operacionalidade das insti-

tuições de natureza política. Vejamos alguns termos utilizados que sugerem uma sociedade modelar, alicerçada na ordem, na justiça e na abundância: “Soberbos edificios, infinita riqueza, sobejissima fartura & abundância de todas as cousas necessarias, gente, trato, & embarcações sem conto, justiça, governo, corte pacifica” (Pinto 1998: 309; cf. Moniz 1999: 143-144).

Convém ainda salientar que, apesar de descrever várias das grandezas elencadas, por diversas vezes Mendes Pinto admite a sua incapacidade de traduzir por palavras o nunca visto. Em certas ocasiões, sente-se inclusivamente perdido na hora de expor os pormenores:

Esta cidade do Pequim de que promety dar mais algũa informação da que tenho dada, he de tal maneyra, & tais são todas as cousas della, que quasi me arrependo do que tenho prometido, porque realmente não sey por onde comece a cumprir minha promessa (Pinto 1998: 309).

Não obstante, tal como escreve João Carvalho, “a China seria perfeita (ou quase) se fosse cristã” (s. d.: 53). De facto, a leitura do livro *Peregrinação* revela que é no domínio da religião que se torna mais nítido o eurocentrismo mendesiano. Afinal, para os portugueses de Quinhentos, a componente religiosa estatua a distinção entre civilizações. Não é nenhuma novidade que, no decurso dos séculos XV e XVI, a psicologia social que imperava junto dos homens da Cristandade/Europa, onde se situavam os nossos, se centrava largamente no fenómeno do cristianismo. Ora, a difusão do credo cristão por todo o orbe só se tornou plausível a partir da altura em que Portugal, que dispunha de um fundo ideológico em construção e através do qual a nação lusa tendia a figurar como novo Povo Eleito de Deus (pensemos no impacto de mitos como o de Ourique), iniciou, apoiando-se num arsenal de técnicas em aperfeiçoamento, a Epopeia dos Descobrimentos e das Conquistas Ultramarinas e, por consequência, o processo de descompartmentação das sociedades humanas.

Depois de tudo quanto foi dito, somos obrigados a valorar em Fernão Mendes Pinto traços como a curiosidade insaciável, a capacidade de aclimação e o “direito de antena” que concede ao *Outro*, permitindo-lhe até a verbalização de juízos negativos sobre os portugueses. Quando se fala na *Peregrinação*, não é despidendo afirmar que estamos na presença de uma obra intemporal. Mais do que um documento geográfico ou um volume que possa servir de plataforma para a fixação de uma cronologia (em rigor, tem evidentes falhas de consistência neste domínio), reparemos que, pela antiguidade que comporta, pela habilidade descritiva evidenciada (embora

os números reportados estejam, bastas vezes, inflacionados), pela coloração traçada, pelo pormenor da cultura e história de um continente asiático que estava a ser simultaneamente desvelado e projetado através do olhar dos europeus, mas sobretudo pelo rosário de sentimentos postos a nu, oscilando entre expressões de alegria e de sofrimento, a *Peregrinação* alcança efetivamente “os mais altos cumes da comunicação humana” (Coelho 2001: 199). Este carácter humanista não pode ser menosprezado.

Claro está que, em Fernão Mendes Pinto, “as imagens de si, construídas ao longo do livro, são modelos ou retratos de determinadas condições da aventura portuguesa no Oriente” (Nepomuceno 2013: 48-49). Enfim, este peregrino não foi um herói, isto no sentido triunfalista do termo, mas, sem pôr em causa a sua identidade religiosa ou negar a nacionalidade portuguesa, sobreviveu aos perigos e às dificuldades, ultrapassou as peripécias e conviveu com diversas culturas. Estamos efetivamente perante um perfeito cidadão do mundo, que consegue interagir e adaptar-se a múltiplos ambientes, mas que não deixa de regressar à terra que o vira nascer.

Referências bibliográficas

Barreto, Luís Filipe. 1998. *Fernão Mendes Pinto e os Mares da China*. Lisboa: Missão de Macau em Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau.

Carvalho, Célia. 1999. “Acerca da Autobiografia na Peregrinação”. In: Maria Alzira Seixo e Christine Zurach (org.), *O Discurso Literário da “Peregrinação”*. Lisboa: Edições Cosmos: 27-59.

Carvalho, João Carlos Andrade Firmino de. s.d.. “Luís de Camões e Fernão Mendes Pinto: dois contributos complementares para a construção do imaginário português de Quinhentos”, 45-55. Internet. Disponível em https://iberystyka-uw.home.pl/pdf/Dialogos-Lusofonia/Coloquio_ISII_UW_3_CARVALHO-Joao-Carlos-FIRMINO_ANDRADE-DE_Luis-de-Camoes-e-Fernao-Mendes-Pinto.pdf (consultado em 26 de setembro de 2016).

Castro, Aníbal Pinto de. 1993. *De Montemor-o-Velho às Ilhas do Japão. A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e o Encontro de Culturas*. Coimbra: Comissão de Coordenação da Região Centro.

Catz, Rebecca. 1981. *Fernão Mendes Pinto. Sátira e Anti-Cruzada na Peregrinação*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

_____. 1978. *A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto. Análise Crítica da Peregrinação*. Lisboa: Prelo Editora.

Coelho, António Borges. 2001. *Política, Dinheiro e Fé. Questionar a História – V*. Lisboa: Caminho.

Correia, João David Pinto. 2002. *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto. Apresen-*

tação Crítica, Antologia e Sugestões para Análise Literária. Lisboa: Edições Duarte Reis.

Costa, João Paulo Oliveira e. 2022. *Portugal na História – Uma Identidade*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.

Jorge, Carlos Jorge Figueiredo. 1999. “A Dimensão da Pirataria na *Peregrinação*. Poder e Contrapoder: uma ideologia da paródia”. In: Maria Alzira Seixo e Christine Zurbach (org.), *O Discurso Literário da “Peregrinação”*. Lisboa: Edições Cosmos: 61-93.

Lopes, Marília dos Santos. 2015. *Identidade em Viagem. Para uma História da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Loureiro, Rui Manuel. 1992. “A Língua Portuguesa no Oriente (Séculos XVI -XVII)”. In: Ferronha, António Luís (coord.), *Atlas da Língua Portuguesa na História e no Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 105-118.

_____. Reimpressão 2002, primeira edição 1999. “Visões da Ásia (Séculos XVI e XVII)”. In: Fernando Cristóvão (coord.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens. Estudos e Bibliografias*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa: 337-353.

Lourenço, Eduardo. 1979. “*A Peregrinação e a Crítica Cultural Indirecta*”. In: Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, vol. 2, 2.^a ed. Lisboa: Edições Afrodite, XCVI-CII.

Machado, Álvaro Manuel. 1983. *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Moniz, António. 1999. *Para uma Leitura de Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Lisboa: Editorial Presença.

Nepomuceno, Luís André. 2013. “«Barbas Compridas, & Corpos de Ferro»: Fernão Mendes Pinto e o Império Português no Oriente”. *Revista Alpha*, n.º 14, Centro Universitário de Patos de Minas: 46-62.

Nepomuceno, Luís André. 2016. “Religião e identidade na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto”. *Revista do SELL*, Uberaba, v. 5, n. 4, (2016): 1-15.

Pinto, Fernão Mendes. 1998. *Peregrinação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pinto, Paulo Jorge de Sousa. 2013. *Os Portugueses Descobriram a Austrália? 100 Perguntas sobre Factos, Dúvidas e Curiosidades dos Descobrimentos*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Rego, António da Silva (ed.). 1992. *Documentação para a História das Missões do Padroado Português do Oriente. Índia*, vol. III, 1543-1547. Lisboa: Fundação Oriente e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Santos, João Marinho dos. 1998. *A Guerra e as Guerras na Expansão Portuguesa (Séculos XV e XVI)*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Saraiva, António José. 1958. *Fernão Mendes Pinto*. Lisboa: Publicações Europa -América.

_____. 1962. “Fernão Mendes Pinto ou a Sátira Picaresca da Ideologia Senhorial”. In: *História da Cultura em Portugal*, vol. III. Lisboa: Jornal do Fôro: 343-496.

Saraiva, Arnaldo. 2010. “A *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto Revisitada. A Sua Teoria Moderna da Viagem”, CEM, n.º 1, *Cultura, Espaço & Memória. Revista do*

CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço & Memória”, Dossier Temático “Viagens e Viajantes” (ed. Isabel Morujão): 129-142.

Soares, Maria Luísa de Castro; Soares, Maria João (2019). “A Imagem do Oriente, a Identidade Pessoal, a Visão do “Nós” e do “Outro”, na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto”. In *Revista de Letras*, São Paulo, v.59, n.1, (jan./jun. 2019): 115-133.

O ROMANCE MATRIMONIAL NA FICÇÃO DE OITOCENTOS

Ana Cláudia Boavida Salgueiro da Silva (UA|g / CIC; UÉ / CEL)

ABSTRACT

This article focuses on the analysis of the literary subgenre “marriage romance”, represented by the novels of Júlio Dinis (1839-1871) and Jane Austen (1775-1817), which present the paradigm of true love, embodied in marriage. Reproducing the daily life, manners and customs of the time, these novels express the personal and social relations, meanings and values of coeval societies, representing the character and sociocultural pattern of the respective countries. In these works, therefore, the values concerning love, marriage and family stand out, emphasizing marriage as a symbol of individual happiness and as a conception of collective life and in which the narrative axis emerges as a paradigmatic scheme of originality and literary aesthetics.

Keywords: novel; marriage; Júlio Dinis; Jane Austen.

RESUMO

O presente artigo centra-se na análise do subgénero literário “romance matrimonial”, representado pelos romances de Júlio Dinis (1839-1871) e de Jane Austen (1775-1817), os quais apresentam o paradigma do amor verdadeiro, consubstanciado no casamento. Reproduzindo o quotidiano, os modos e os costumes da época, estes romances expressam as relações pessoais e sociais, os significados e os valores das sociedades coevas, representando o carácter e o padrão sociocultural dos respetivos países. Sobressaem, por conseguinte, nestas obras, os valores concernentes ao amor, ao casamento e à família, enfatizando-se o matrimónio como símbolo de felicidade individual e como conceção de vida coletiva e em que o eixo narrativo surge como esquema paradigmático de originalidade e de estética literária.

Palavras-chave: romance; matrimónio; Júlio Dinis; Jane Austen.

Recebido em 29 de maio de 2022

Aceite em 13 de dezembro de 2022

Introdução

O presente artigo centra-se no estudo do romance matrimonial – sub-género literário representado pela obra do escritor oitocentista Júlio Dinis¹ (1839-1871) –, a qual configura o paradigma do amor verdadeiro, consubstanciado no casamento.

Integrando-se no conjunto dos sentimentos, o amor é um fenómeno afetivo complexo, no qual predomina a atividade moral que o vai enriquecendo. Uma vez que o sentimento está ligado a componentes de natureza psicológica, o amor é a orientação da vontade para o bem em geral, destacando-se como vínculo emocional relativo a alguém capaz de receber esses estímulos e de os reproduzir de forma recíproca.

Sendo múltiplas as divisões do amor, por exemplo, a caritas (afeto altruísta), o eros (sexualidade), o amor-paixão (exacerbação sentimental) e o amor na sua própria conceção (sentimento mútuo e moderado), pode considerar-se que o amor verdadeiro resulta de um conhecimento do objeto amado, tendo por base um compromisso que se projeta sobre a totalidade. Assente em valores morais, este amor decorre do aprofundamento da experiência espiritual que o ser humano direciona sobre outrem: o homem ama o seu bem, enquanto *bem*, na medida em que a afetividade humana é simultaneamente sensível e espiritual. Distinto do desejo, o amor verdadeiro reconhece o valor pessoal, numa atitude de pura adesão e de benevolência, sendo gradualmente construído sob os valores da liberdade, da reciprocidade e da confiança. Deste modo, a presença afetiva move a vontade, numa revelação ontológica do ser em si mesmo em conexão com o outro (alteridade), a qual surge fundamentada no livre consentimento, destacando-se, não só a revelação do valor, mas também a promoção do valor, na qual se fomenta a elevação da pessoa, manifestando-se naquilo que tem de verdadeiro.

Segundo Francesco Alberoni, “o amor verdadeiro é um estado de felicidade contínua, de permanente compreensão, de perfeito acordo, onde as pequenas desavenças são resolvidas com naturalidade. De outro modo, não é amor verdadeiro. Ele alcança-se pouco a pouco, com paciência e sabedoria” (Alberoni [1979] 1997: 51). Esta é a principal diretriz da obra dinisiana que enfatiza o amor verdadeiro, sendo que, para tal, muito contribuiu a

¹ *Corpus* textual: *As Pupilas do Senhor Reitor* (1867), *Uma Família Inglesa* (1868), *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871).

influência da obra romanesca de Jane Austen¹ (1775-1817), representativa dos valores vigentes na Inglaterra em finais do século XVIII e na primeira metade do século XIX. Tal situação é confirmada por Irwin Stern, que refere: “Os romances de Jane Austen exerceram influência na obra dum dos mais relevantes escritores portugueses – Júlio Dinis” (Stern 1976: 61).

Com efeito, durante o período oitocentista, o desenvolvimento inglês tem repercussões em Portugal, a diferentes níveis. Centrando-nos na literatura, podemos referir que a obra dinisiana sofre profundas influências dos escritores ingleses. Aliás, é na cultura britânica que o romance, tido como um género literário bastante flexível, que se apresenta como a forma mais capaz de expressar as diversas vertentes do amor em contexto social, conhece maior índice de expansão, sendo o resultado de transformações sucedidas durante o século XVIII, originadas, sobretudo, pela Revolução Industrial em Inglaterra (1750) e cujos ideais se refletem amplamente por todo o século XIX, em particular no Ocidente.

Por outro lado, Júlio Dinis tem ascendência britânica, sofrendo, por isso, o efeito da educação e das leituras de obras de autores britânicos. Na opinião de João Gaspar Simões, existe na sua obra, nomeadamente n’ *Uma Família Inglesa* (1868) “um novo quadro de valores humanos que esse belo romance nos revela. Há ali muita coisa nunca vista na ficção nacional e que só uma sensibilidade familiarizada com a novelística inglesa seria capaz de apreender e recriar” (Simões 1969: 153). Este novo quadro de valores humanos centra-se, por conseguinte, no casamento, como união entre indivíduos de sexo diferente, e que se configura como núcleo diegético primordial, quer na narrativa austeniana, quer na narrativa dinisiana. Implicando necessariamente um acordo entre os dois elementos que compõem o casal, esta concordância contribui para o aperfeiçoamento da personalidade do par, não só em termos individuais, mas também a nível social, na medida em que permite a consciencialização e a responsabilização do indivíduo em conformidade com o papel que tem a desempenhar na sociedade.

Tratando-se de uma instituição, em princípio, estável, e, concorrendo para a geração de novos indivíduos, o matrimónio possibilita a evolução da comunidade/sociedade em que ambas as partes contraentes se inserem, não significando que a comunhão entre esses dois sujeitos elimine a individualidade de cada elemento. Pelo contrário, ao fomentar a realização pessoal, o casamento estimula o enriquecimento da identidade individual, em desen-

¹ *Corpus* textual: *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Emma* (1815) e *Persuasion* (1818).

volvimento durante toda a vida, surgindo em interrelação com a consciência social e apresentando-se como um processo crucial na vivência de cada indivíduo.

Para Anália Torres,

o casamento, ao contribuir para a construção da identidade pessoal e social, para um sentimento de pertença, não anula a voz individual diferenciada, autonomizada [...], [podendo o casamento e a identidade pessoal] ser considerados como processos extremamente interligados, em fases cruciais do ciclo de vida (Torres 2001: 91; 97-98).

O casamento é, pois, uma comunhão integral de vidas, uma vez que a vida de cada cônjuge passa a estar aplicada à realização da personalidade do “outro”, sendo os dois responsáveis pela felicidade de ambos. Deste modo, o casamento é um compromisso que só pode ser visto à luz dos valores morais, cuja comunhão, destinada à procriação e à educação da prole, assim como à dedicação e ao respeito mútuo, se fundamenta no conceito de posteridade.

Decorrente da vontade individual e baseado na afeição entre indivíduos, o matrimónio promove a comunicação entre o individual, expresso nos laços emocionais que os sujeitos experienciam na vida privada, e o social, representado pelas vinculações que se formam nas relações amorosas adultas.

Assim, centrado no fundamento de que o amor é essencial para a felicidade de cada indivíduo, propiciando um sentido de celebração, ao constituir o pilar da união conjugal, este trabalho evidencia o casamento como promotor dessa felicidade, aplicando os seus fundamentos à produção literária, nomeadamente, no século XIX, considerado o “século de ouro” da representação literária da vida privada e que constitui uma etapa decisiva na evolução da história das sociedades ocidentais.

Ao assumir uma acentuada relevância na existência humana, cujo significado se vai construindo ao longo do tempo, correspondendo a diferentes entendimentos conforme as épocas em que se realiza, o casamento exalta o amor que fortalece o próprio indivíduo e o bem-estar comum, constituindo um novo modelo cultural, representado na manifestação do sentido de coletivo através da concretização de uma vontade.

Neste âmbito, ao reproduzir o quotidiano, os modos e os costumes da época, os romances de Júlio Dinis e de Jane Austen expressam as relações pessoais e sociais, os significados e os valores da sociedade, representando o carácter e o padrão sociocultural dos respetivos países. Neles, são enaltecidos os valores concernentes ao amor, ao casamento e à família como fundamen-

tos tendentes a um equilíbrio doméstico e social, enfatizando-se o matrimônio como símbolo de felicidade individual e como concepção de vida coletiva e em que o eixo narrativo surge como esquema paradigmático de originalidade e de estética literária.

1. A concetualização do romance moderno

Caracterizado pela maleabilidade, o romance é um gênero literário multiforme e em perpétua expansão: por um lado, o romance é, simultaneamente, drama e narração, diálogo e descrição, realidade e poesia; por outro, está em constante evolução, correspondendo às exigências da época em que se insere.

Na verdade, o romance representa uma multiplicidade de estilos que o tornam um gênero estreitamente ligado aos diversos aspetos da vida diária. Adaptando-se à linguagem erudita, não rejeita a expressão singela; apelando à imaginação, não exclui a análise nem a observação; dirigindo-se ao leitor menos letrado, não esquece o leitor mais culto, promovendo a reflexão de todos através da representação da realidade e da expressão dos sentimentos.

Estudo de costumes, de caracteres e de sentimentos, o romance é, no século XIX, o gênero literário privilegiado de um público numeroso, em que a narrativa, que subjaz à construção de um romance, cria um determinado sentido, uma vez que um dado acontecimento pode determinar o desenrolar da intriga, sendo que o desenlace se impõe pela sua lógica e pela riqueza da sua significação, procurando dar resposta às questões colocadas no início:

[O romance] [é] o gênero que melhor podia satisfazer as exigências epocais: a observação realista da vida, a penetração interpretativa e reflexiva da realidade, o conhecimento dos homens alimentado pela experiência e a descrição psicológica das almas e das relações sociais (Martini [1960] 1961: 115).

1.1. A proliferação do gênero romanesco

O romance autonomiza-se durante o período oitocentista, colocando aos autores um problema particular e único, sendo que cada romancista elege a sua temática de acordo com a visão que tem do mundo, como sucede com as obras romanescas de Júlio Dinis e de Jane Austen, cujas matrizes diegéticas incidem sobre a representação do casamento.

Parecendo simples histórias de amor, estes romances representam o lento fluir das respetivas sociedades, cruzando evolução histórica e destinos

individuais, ao reproduzir as ideias contemporâneas e a complexidade de relações e ao destacar a confluência de experiências de subjetividade e de alteridade, inscritas nessas realidades representadas ficcionalmente.

Jane Austen propõe, através da sua obra, uma vida harmoniosa em que o amor conflui no matrimónio, resultante de um percurso obstaculizado que o adia, mas que, no final, recompensa as relações que decorrem de situações de sensatez (Elinor Dashwood); de rebelião (Marianne Dashwood), sendo que ambas as irmãs são pedidas em casamento no final do romance (*Sense and Sensibility*); de superação de preconceitos (Elizabeth Bennet), facto que despoleta o amor em *Pride and Prejudice*; de humor (Emma Woodhouse), em que a protagonista do romance epónimo – *Emma* – apenas se revela sensível ao sentimento amoroso quando sente que a sua relação pode estar ameaçada; e, finalmente, de sofrimento (Anne Elliot), cuja personagem recupera o tempo perdido (separação) através da união com o seu par, no romance *Persuasion*.

Do mesmo modo, narrando os amores de duas pupilas (*As Pupilas do Senhor Reitor*) e de uma morgadinha (*A Morgadinha dos Canaviais*), assim como as afeições entre jovens de nacionalidades distintas, no romance *Uma Família Inglesa*, e entre um fidalgo e a filha de um lavrador, representados n' *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Júlio Dinis apresenta casamentos interclasses, fundados no amor verdadeiro.

Citando o próprio autor, “um amor bem verdadeiro, uma vida bem íntima com uma mulher, a quem se queira como amante, que se estime como irmã, que se venere como mãe, que se proteja como filha... é evidentemente o destino mais natural ao homem, o complemento da sua missão na Terra...” (Dinis s/d: 706). Valoriza-se este sentimento em detrimento de questões sociais ou económicas, promovendo a superação de preconceitos, os quais podem, segundo o autor, conduzir o país à estagnação ou mesmo ao retrocesso. Ao mesmo tempo, favorece-se a anulação de diferenças e a conquista da harmonia social, como sinal de mudança e cujos enredos apontam para a conciliação e para a igualdade na prosperidade.

Ambos os autores pretendem que os seus romances sejam o repositório das sociedades em que vivem, prefigurando um sincronismo com as novas ideias da época, em que amor e casamento formam uma relação feliz, “uma hipótese muito singular de felicidade, difícil mas possível” (David 2007: 119). Segundo João Gaspar Simões, “à medida que os séculos decorreram, foi-se o romance identificando cada vez mais com a vida e a realidade” (Simões 1967: 13), tornando-se um género de grande estima por parte dos leitores.

Com efeito, o romance constitui o meio mais forte e flexível de transmitir os pensamentos e as emoções do ser humano, bem como de representar os conflitos, os problemas ou as particularidades de uma sociedade num determinado tempo e num determinado contexto.

Considerado a forma literária mais complexa da época moderna, o romance apresenta uma multiplicidade de possibilidades e uma extrema liberdade que, para além da expressão das paixões ou dos sentimentos, acompanha o devir social, explorando a relação entre as personagens, o tempo em que as mesmas se inscrevem e o espaço que as integra, promovendo a representação do mundo contemporâneo e a reflexão sobre essa mesma realidade.

1.2. O romance como género privilegiado do século XIX

Atingindo o apogeu na época de Oitocentos, o romance enfatiza o quotidiano do indivíduo, destacando-se, por um lado, uma ficção cada vez mais relacionada com os seus costumes e com os seus caracteres psicológicos, analisados progressivamente num âmbito mais profundo. Por outro lado, verifica-se um progressivo apuro técnico e estético que resulta no crescente interesse por parte do público-leitor, o qual pretende reconhecer-se na história, porque já não aceita que as personagens sejam heróis fabulosos e porque deseja que a ação narrada tenha uma relação direta com a sua vida.

Para Maria Alzira Seixo, o romance é

um caso literário especial [...], [um] género sem tradições definidas, [que] experiência justamente a postulação de uma forma socialmente justificada [...]. Entre todos os géneros literários, é ele que desperta o fascínio mais acentuado, quer no plano do consumo, quer no plano da produção. Fascínio que terá decerto motivações diversificadas, mas que nos parece assentar primordialmente numa matriz textual que corresponde a uma ideia corrente, segundo a qual as componentes do romanesco são fonte de irrecusável prazer, nos planos da estética, da sensibilidade e do simples recreio [...], [ao] mobilizar afectos, [ao] distrair atenções e [ao] implicar discursos (Seixo 1986: 7-9).

Na verdade, o romance pode ser considerado a narrativa que *vê* e representa a vida, mostrando todas as variedades da experiência humana e não somente aquelas que são adequadas a uma determinada perspectiva literária. Através do romance, é apresentado um estudo imparcial da vida, revelando-se um género inovador pela fidelidade à realidade, pois, como refere Danièle Sallenave, “a literatura está *ligada ao verdadeiro*” (Sallenave

1976: 115), tornando-se um marco crucial da literatura moderna.

Individualizando as personagens, explorando processos de análise e de autodescoberta, inserindo os intervenientes em contexto real e representando as componentes socioculturais, o romance começa a superar a posição de mero subgénero na hierarquização das formas literárias, distanciando-se do género épico e formando-se no processo de adequação ao indivíduo e à realidade moderna em que o mesmo se integra.

Simultaneamente, o romance proporciona prazer, adveniente da função estética que lhe está associada, enaltecendo a sensibilidade e a emoção dos leitores que se identificam com a intriga e com as personagens, que se emocionam e que reveem a autenticidade de vivências expostas através da narrativa.

Em consonância com a gradual ascensão da burguesia, desenvolve-se uma ficção criada para corresponder aos gostos e às expectativas de um público cativado pela leitura, tornando-se o romance um “*género narrativo* de larga projecção cultural, fruto de uma popularidade e de uma atenção por parte dos seus cultores que, sobretudo a partir do século XVIII, fez dele decerto o mais importante dos géneros literários modernos” (Reis e Lopes [1987] 2011: 356).

Ao refletir com minúcia sobre o quotidiano real, autenticado pelas circunstâncias de carácter social, económico, político ou cultural e sintonizado com os interesses das proeminentes classes médias, o romance é, deste modo, capaz de responder às novas exigências, deleitando e produzindo, conjuntamente, modelos de comportamento.

Citando Roland Barthes, podemos afirmar que

a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transhistórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (Barthes 1976: 19-20).

Baseado na vida real, o romance moderno é o reflexo da natureza humana ao invés da fantasiosa criação de um mundo que nunca existiu, com cavalheiros e damas, ninfas e pastores. Por isso, os autores dos séculos XVIII e XIX são inovadores, ao utilizarem a representação da vida contemporânea com o objetivo de aperfeiçoar, existencial e moralmente, o indivíduo e a sociedade.

O romance é, por conseguinte, o género literário

solicitado pela realidade ambiente e pela que trazemos em nós, dividido entre a criação do fictício e a investigação do real, não cessando de reproduzir formas fixas e de inventar o possível, [tornando-se] imagem da palavra que o designa: flutuante e em perpétua expansão (Bourneuf e Ouellet [1972] 1976: 9).

Ao revelar maleabilidade, capaz de expressar as diversas vertentes humanas em contexto coletivo, o romance é um género literário que usufrui de possibilidades propícias à experimentação e à incorporação de diferentes vertentes, como o sentimentalismo, o didatismo e o ensinamento moral, sendo igualmente favorável à observação e à análise de situações, de factos e de caracteres.

O romance procura provocar a emoção do leitor através da relação entre obra e interioridade, assim como entre obra e realidade, estimulando o leitor que “est jeté lui-même dans le mouvement de la pensée, mais à chaque instant on attend de lui, qu’il s’étonne, qu’il vérifie, qu’il complète” (Auerbach [1946] 1968: 290).

Tratando-se de um género liberto de quaisquer convenções restritivas, o romance possui a capacidade de poder representar diversas temáticas e criar diferentes personagens, inserindo-as num espaço e num tempo seleccionados pelo autor, por lhe ser possível *conviver* com outros géneros literários, reinterpretando a realidade e configurando-a de acordo com as suas diretrizes.

Esta abertura favorece, pois, a escolha de temas distintos, como sucede com o amor que, não obstante o facto de se constituir como tema fundamental em produções literárias datadas da época medieval, surge com uma expressão moderna em prosa no período oitocentista.

Efetivamente, apresentando diferentes subgéneros, como o romance de cavalaria, o sentimental, o pastoril e o picaresco, entre outros, o romance abrange ainda um outro subgénero narrativo – o romance matrimonial.

Citando Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, o romance é “por excelência o lugar de revelação de personagens atravessadas por conflitos íntimos, traumas e obsessões que no seu discurso interior encontram o espaço privilegiado de inscrição” (Reis e Lopes [1987] 2011: 358), pelo que, exprimindo as sensibilidades, os afetos e os pensamentos das personagens, constitui o veículo privilegiado para representar as suas vivências e experiências e, como tal, as relações de amor, de amizade, familiares e sociais que estabelecem entre si.

Inovando sucessivamente as suas temáticas, compete a este género exprimir os afetos e os pensamentos das personagens, as suas vivências e liga-

ções, complementando-as com as vicissitudes que constroem a história de um país, configurando novas especificidades, como sucede com a representação do casamento por amor, patente nos romances originais dos escritores Júlio Dinis e Jane Austen.

2. A relevância do romance matrimonial

Se determinadas ações possibilitam a alteração de caracteres, comportamentos ou factos, também o amor, consubstanciado no casamento, pode implementar profundas transformações e contribuir para o alcance do bem individual e comum.

Neste contexto, emerge o romance matrimonial que, apresentando aspetos menos agradáveis das sociedades coevas dos autores, constrói, preferencialmente, uma solução final feliz. Ao apostar na representação de sentimentos autênticos, consolidados no estabelecimento de uma união duradoura, o romance matrimonial dá ênfase às relações baseadas no amor conjugal recíproco, fiel e respeitador, pondo em destaque, não só o indivíduo como sujeito livre e autónomo, mas também a família como instituição fundamental para o progresso social.

2.1. Casamento e família

Ao ligar amor e casamento, valorizando a centralidade e a sacralidade do matrimónio, o romance matrimonial contempla a vida social, destacando, porém, a vida privada, a domesticidade inseparável das relações que se estabelecem entre os diferentes intervenientes das intrigas.

Como é do conhecimento comum, o casamento resulta da união entre duas pessoas, sendo reconhecida, geralmente, por uma instituição que confirma essa aliança, a qual pode ser efetuada apenas como contrato legal, autenticado pelos serviços do Estado, ou como união religiosa, confirmada por uma autoridade clerical.

A palavra tem origem no conceito *casar*, como ato solene de união entre dois sujeitos, o qual deriva, por sua vez, do vocábulo *casa*, como sinónimo de habitação, lar, família. Relacionada com esta palavra, surge uma outra – matrimónio –, cuja génese resulta do antigo termo francês *matremoine*, decorrente do vocábulo latino *matrimonium*, que combina os dois conceitos seguintes: *mater* (*matris*), que significa “mãe” e o sufixo *-monium*, que significa “ação, estado ou condição”.

Segundo um artigo da autoria de Emília da Maia, no jornal *A Voz Feminina*, datado de 1868, o casamento é,

sem dúvida, dos actos da nossa vida, o que maior consideração merece, pois é só elle que, por um laço indissolúvel, une tão estreitamente dois entes [...]. Mas infelizmente é olhado pela maior parte das pessoas, como uma causa vulgarissima, e a que se deve ligar pouca importância [...]. Os casamentos merecem profunda atenção, e nunca se deveriam ligar dois entes, sem terem profundo e recíproco conhecimento de seus caracteres e estimarem-se mutuamente (Maia 1868: s/p).

Depreende-se, desta passagem, que indissolubilidade e unidade caracterizam, de forma inequívoca, a instituição matrimonial, a qual deve ser fundada no profundo e recíproco conhecimento entre as partes que compõem o casal.

Muitas vezes visto como um simples contrato, o casamento é realizado por múltiplas razões: puramente pragmáticas, concretizadas nos conhecidos casamentos de conveniência, desprovidos de quaisquer sentimentos e baseados simplesmente no desejo de obtenção de fortuna ou de posição social, como formas de estabilidade económica e social ou, pelo contrário, como forma de dar visibilidade à relação afetiva estabelecida entre duas pessoas que visam a formação de família e, por conseguinte, a educação dos filhos.

Na verdade, o matrimónio configura-se, conjuntamente, como conceção de vida e como “an expansion, a widening of the ring to embrace siblings, parents, new connections. To marry was to participate in society to adopt a pattern of social as well as familial commitments” (Jones 2009: 136).

Efetivamente, o casamento por amor pressupõe a existência de um compromisso que não invalida a identidade e a autonomia de cada sujeito, comprometidos numa comunhão duradoura e cuja finalidade prevê a continuidade e a felicidade das gerações vindouras.

Assim, as preocupações transversais ao romance matrimonial, como protótipo do romance reformista¹, tendente à correção de comportamentos, baseiam-se na tentativa de melhoria de progresso individual e, cumulativamente, social, a partir de vivências pessoais e coletivas, apoiadas num con-

¹ De influência britânica, pela índole moralizante, o romance matrimonial visa a renovação da sociedade através do método pedagógico, sobressaindo temáticas amenas, reunidas na expressão dos sentimentos e cuja perspetiva se concentra numa “imagem grandiosa e penetrante, [d]a paixão intensa, [d]a interioridade do sentimento, [d]o vigor dos instintos morais, [d]a solidez da vocação prática, [que constituem] outros tantos traços do génio de Inglaterra estudado na evolução da sua gloriosa história [...]. Daí a solidez e a nobreza duma literatura toda empregada na reforma da sociedade” (Barreto 1940: 26-27).

junto de valores que passam pela honestidade, pelo trabalho, pela valorização da mulher e pela solidez do matrimónio.

Consequentemente, o objetivo principal do casamento baseia-se na criação de uma nova família, considerada a extensão do casal e tida como espaço de socialização, de partilha e de amor. Estabelecidos os direitos e as obrigações, bem como os laços morais e sentimentais, a família torna-se o lugar de proteção, de intimidade, de afeto e de confiança, constituindo-se como a unidade capital da sociedade a quem compete formar a personalidade de cada indivíduo e que surge como principal salvaguarda para a continuação do progresso humano e social: “La famille dans notre société est de type conjugal, la relation centrale dans tout ce domaine est la relation matrimoniale. C’est sur la base du mariage que [...] s’édifie l’existence dans le domaine privé” (Berger e Kellner 2007: 60).

2.2. “Amor por princípio, ordem por base e progresso por objetivo”

Expressando uma atitude otimista e positiva, as narrativas matrimoniais representam as seguintes ideias: “amor por princípio, ordem por base e progresso por objetivo”, premissas defendidas pelo filósofo francês Auguste Comte (1798-1857) que, baseado na corrente filosófica positivista (Comte 1939; 1966), propõe a existência de valores humanos, em que é possível associar o conhecimento a uma ética humana, representando as aspirações a uma sociedade justa, fraterna e progressista.

A procura ativa do bem público afigura-se como o modo mais eficaz para assegurar a felicidade individual, para que o progresso de cada um e da sociedade seja efetivo a partir das ações de amar, conhecer e servir o género humano.

Ao conceber o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por objetivo, em que o amor procura a ordem e conduz ao progresso, em que a ordem consolida o amor e dirige o progresso e em que o progresso desenvolve a ordem e reconduz ao amor, o romance matrimonial sugere a obtenção desse estágio de felicidade através da principal estrutura de harmonia e de amor recíproco – o casamento.

Apresentando aos leitores o percurso efetuado para alcançar a felicidade, o qual é assinalado por obstáculos e sacrifícios, sucessivamente ultrapassados, e criticando os casamentos de conveniência, efetuados por questões económicas e/ou sociais, as intrigas dos romances matrimoniais exaltam a afeição, a estima e a complementaridade dos intervenientes, cuja relação amorosa é gradual e persistente.

Como refere José Barros de Oliveira, no seu estudo sobre a felicidade, “quanto mais se sofre para atingir determinado objectivo, mais se pode sentir a alegria de o ter alcançado” (Oliveira 2000: 288). Deste modo, distinguindo-se dos casamentos *arranjados* como garantia de sustentabilidade e de aquisição de estatuto social, as uniões dos romances matrimoniais são alicerçadas nos sentimentos verdadeiros, cujo papel crescente pretende instaurar na sociedade a realização emocional como princípio fundamental, aliado aos princípios racionais.

O casamento constitui, conseqüentemente, a solução equilibrada, em que etapas sucessivas se iniciam pela livre escolha dos jovens intervenientes, os quais decidem, de forma autónoma, o par com o qual querem casar: “A mudança mais importante no namoro foi o surto do sentimento [...]. As pessoas começaram a colocar o afecto e a compatibilidade pessoal ao alto da lista de critérios de escolha de parceiros conjugais” (Shorter [1975] 1995: 162). Este processo exige, normalmente, a presença de dificuldades, que obstaculizam a proximidade e o estreitamento de laços entre o casal, facto que se revela fundamental, tanto para a solidez das relações, como para a demonstração dos sacrifícios necessários para que se consiga obter a felicidade desejada. Tratando-se de um percurso progressivo, as personagens iniciam, numa primeira fase, um processo de conhecimento, que vai sendo aprofundado ao longo da intriga e que principia com uma simples relação de amizade, a qual se torna essencial para a construção de uma relação amorosa conjugal posterior.

No entanto, nem sempre esse processo decorre de forma harmoniosa, pois, como referimos, existem obstáculos, muitas vezes, resultantes das próprias mentalidades de outros intervenientes na ação, que, deste modo, se tornam oponentes ao bom desenvolvimento das futuras relações matrimoniais. De realçar também o facto de o romance matrimonial permitir uma reflexão sobre condutas e opiniões, favorecendo uma abertura de mentalidades, propícia a novas conquistas e a novas relações, promotoras da realização de cada indivíduo e do fomento da sociedade em que os mesmos se inserem.

A ação narrada expressa, assim, uma sequencialização de estádios conducentes à chamada fase de namoro ou corte, em que se assinala, por exemplo, a separação entre as personagens principais:

- por questões morais (compromissos já estabelecidos com outrem), como acontece em *Sense and Sensibility* de Jane Austen;
- por questões familiares (não desagradar às opiniões dos pais),

como no romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca* de Júlio Dinis;

- ou por questões de temperamento (intervenientes impetuosos e imprudentes, geralmente masculinos, que acabam por se regenerar pela ação levada a efeito pelas protagonistas femininas), como sucede em *Pride and Prejudice* e n' *Uma Família Inglesa*.

O desfecho é, todavia, alcançado de forma positiva, sendo que o casamento não constitui o *corpus* do enredo de cada romance matrimonial, afigurando-se, pelo contrário, como o final de um processo lento e penoso. O matrimónio é representado como realização pessoal, como ocorre nos romances austenianos e dinisianos, em que o amor une personagens:

- com gostos e interesses semelhantes (Elinor e Edward de *Sense and Sensibility* ou Madalena e Augusto d' *A Morgadinha dos Canaviais*);
- com temperamentos idênticos (Elizabeth e Darcy de *Pride and Prejudice* ou Berta e Jorge d' *Os Fidalgos da Casa Mourisca*);
- que se completam (Emma e George do romance *Emma* ou Margarida e Daniel d' *As Pupilas do Senhor Reitor*);
- e ainda com caracteres perseverantes (Anne e Frederick de *Persuasion* ou Cecília e Carlos d' *Uma Família Inglesa*).

Não interessa, assim, aos autores dos romances matrimoniais recriar episódios representativos do quotidiano dos pares já casados; interessa-lhes, principalmente, preparar a solução ao longo da ação e demonstrar que, não obstante a existência de obstáculos, é possível atingir um nível de satisfação que traduz o aperfeiçoamento de cada indivíduo, bem como a melhoria dos grupos sociais.

Citando Helena Buescu, acrescentamos: “Júlio Dinis e [Jane Austen] propõe[m] um mundo (a fazer) que considera[m] possível e provável; um mundo de que a utopia está longe, porque está precisamente ao nosso lado e ao nosso alcance” (Buescu 1990: 52).

Neste sentido, é notório o realce concedido às personalidades dos protagonistas, na medida em que são capazes de reconhecer erros, refletindo sobre as suas ações, visando o autoconhecimento, além do conhecimento do outro, tendo como finalidade a complementaridade. Como tal, surgem personagens femininas que, a par de uma maturidade que completa a posse de atributos intelectuais e morais, são possuidoras de uma educação esmerada, o que favorece a aproximação do casal. O enfoque é, deste modo, colocado

sobre a perspectiva das heroínas, as quais demonstram aptidão para poderem assumir uma relação conjugal, ao mesmo tempo que revelam a capacidade de integração na sociedade. Estas mulheres não se encontram, pois, *desenraizadas*, contribuindo para o desenvolvimento das comunidades em que estão inseridas, tornando-se ativas e úteis, o que evita qualquer tipo de devaneios ou ilusões amorosas. A título ilustrativo, podemos referir o caso de Elinor, de *Sense and Sensibility*, e de Margarida, protagonista do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, que são personagens conscientes e ponderadas, ou ainda Emma (*Emma*) e Madalena (*A Morgadinha dos Canaviais*) que, sendo mais impulsivas, não deixam de revelar atitudes virtuosas e simultaneamente, precursoras da futura emancipação feminina.

Resultante da vontade do casal, o casamento surge, naturalmente, como comunhão de corpo e espírito de duas partes que se fundem numa só, constituindo um compromisso, o qual envolve a troca de votos e a partilha de responsabilidades, ambas construtoras da identidade de cada elemento em articulação com o estabelecimento de relações de alteridade.

Por conseguinte, não cumpre ao amor, concretizado no matrimónio, apresentar-se como resolução simples ou como mera forma de evasão, constituindo-se, pelo contrário, como essência da humanidade e como elemento distintivo entre a verdadeira moralidade e o preconceito social, ao permitir a superação de barreiras através da fusão entre elementos de diferentes estratos sociais.

Tal é a conceção do romance matrimonial que pretende demonstrar a validade dos comportamentos virtuosos, devidamente enquadrados nas normas sociais. Daí a importância da escolha dos espaços em que decorre a ação, porquanto os mesmos se revelam indispensáveis para o êxito das relações conjugais. Como tal, a preferência dos espaços naturais constitui o padrão dos romances matrimoniais, em que a natureza é considerada o local de autenticidade e de pureza. Por isso, o campo é apresentado como cenário privilegiado dos romances de Jane Austen e de Júlio Dinis, contrastando com a corrupção e com os vícios dos ambientes citadinos, os quais servem apenas como contraponto ou como espaço de revelações.

De referir também a influência que o momento histórico opera na formação ou no crescimento das personagens, sendo que, nos romances de Jane Austen e de Júlio Dinis, são representadas as transformações ocorridas a partir da Revolução Industrial, nomeadamente, no período da Regência em Inglaterra (1811-1820), assim como a estabilidade promovida pela Regeneração em Portugal (1851-1868).

Quer Jane Austen, quer Júlio Dinis “conserva[m] no[s] seu[s] romance[s] o mundo em que se form[aram]: estuda[m]-[n]o, aprecia[m]-[n]o, avalia[m]-[n]o, recria[m]-lhe as possibilidades humanas, critica[m]-[n]o, defende[m] os valores nele criados que defendem a realidade do ser humano” (Pina 1994: 53).

2.3. O romance matrimonial como símbolo de felicidade e como concepção de vida

Até ao século XIX, o casamento é visto, nas sociedades ocidentais, como um simples acordo comercial entre duas famílias, baseado em questões de foro financeiro ou de afirmação social, sem ter em consideração a opinião dos intervenientes ou a adequação das idades, gostos e caracteres.

Com o advento do Romantismo, inscrito nos ideais liberais e que privilegia o sentimento, a espontaneidade e o indivíduo, esta imagem é modificada, sendo substituída pela concepção de casamento por amor, como afirmação da personalidade individual: “Os amores contrariados pela oposição paterna são uma constante ao longo do século XIX, sendo cada vez mais numerosos aqueles que querem fazer coincidir casamento com amor e felicidade” (Vaquinhas 2011: 138).

Do amor-paixão, passando pelo amor idealizado, até ao matrimónio por interesse, o casamento, fundado nos sentimentos recíprocos dos intervenientes, institui-se, no âmbito da vida privada, como a principal alteração ocorrida no século XIX, cuja concepção se torna progressivamente distinta, demonstrando a evolução a que as sociedades estão sujeitas.

Se a paixão é impulsiva e efémera, o amor é construção, decisão e compromisso de partilha, o que implica dedicação e entrega. Segundo Denis de Rougemont, “se o desejo anda depressa, o amor é lento e difícil, implica verdadeiramente toda uma vida e exige esse empenho para revelar a sua verdade” (Rougemont [1939] 1989: 281), o que pressupõe, não só a superação de dificuldades, mas também o empenho dos dois membros do casal em efetivar o seu amor.

Um dos aspetos mais importantes para o sociólogo francês Durkheim (1858-1917) consiste no modo como as sociedades poderiam manter a sua integridade e coerência na época moderna, focando-se no estudo dos factos sociais que são precisamente as regras e as normas coletivas, as quais regulam a vida dos indivíduos em sociedade.

Na sua opinião, é indispensável o facto de o sujeito individual se sentir

parte de um todo, assumindo determinada função e contribuindo para a formação de uma comunidade coesa e solidária, pelo que se revela de extrema relevância o papel atribuído, quer ao matrimónio, como regulador do desejo e da paixão, quer à família, tida como uma instituição fulcral da sociedade, destacando-se a importância dos relacionamentos entre os indivíduos e a sua indissolubilidade, como garantia da identidade individual e social:

Cria-se realidade porque ser cônjuge implica começar a construir uma história e uma memória colectiva que vão ficando inscritas na própria individualidade. Produz-se identidade e sentido porque ser mulher ou marido, ser mãe ou pai, constituem papéis e funções que marcam, de forma irreversível, a identidade pessoal, e porque a vida conjugal produz sentido existencial (Torres 2002: 14).

Neste sentido, a valorização do plano amoroso, das relações pessoais, do bem-estar e da autonomia dos indivíduos no seio da sociedade possibilita a consolidação dos direitos da mulher, a igualdade entre a figura feminina e a figura masculina que passam a partilhar os seus sentimentos, sendo que o matrimónio surge como lugar de produção de sentido, por permitir que a dinâmica das interações quotidianas tenha efeitos a nível da identidade pessoal em contexto individual e social.

Por isso, a diversidade contemplada pela vida conjugal é manifesta, pelo que, refletindo os significados da época, a literatura não deixa de representar as novas conceções de vida, concedendo primordial relevância ao indivíduo e às novas relações que se estabelecem, promovendo também a modificação das regras do código amoroso através da difusão de valores e padrões de comportamento diversos, adequados aos novos tempos, representados nos romances dinisianos e austenianos.

Ao representar as vivências e os pontos de vista das personagens, promovendo a mobilização de afetos, de que resulta uma interdependência semântica entre personagens, espaço e época, o romance matrimonial apresenta o amor conjugal, solenizado pela sociedade humana através do casamento.

Para o estadista grego Péricles (495 a.C.-429 a.C.), o segredo da felicidade está na liberdade e o segredo da liberdade está na coragem, pelo que, nas intrigas matrimoniais, não só as personagens são livres na escolha que fazem dos seus pares, como se revelam corajosas ao enfrentarem os preconceitos vigentes. Por isso, “a importância atribuída aos aspectos sentimentais vai fazendo o seu caminho, ao longo do século XIX, fazendo recuar, [...], as estratégias de controlo matrimonial e deixando o lado afectivo de estar ao serviço do património” (Vaquinhas 2011: 140).

Ao eleger a simplicidade e a espontaneidade, o romance matrimonial sublima o sentimento do amor, provando que não é forçoso que este seja impossível ou infeliz, para que uma história seja emocionante, o que revela o poder que a literatura tem em contrapor aos finais trágicos os seus finais felizes, edificados num sentimento que não impõe, mas concede, sem exigências.

Centrado na regeneração da sociedade, bem como na conceção de vida que abrange todas as facetas do indivíduo, o romance matrimonial aponta soluções otimistas na defesa magistral do direito inalienável ao amor, ao mesmo tempo que transmite um voto de confiança à humanidade, na tentativa de renovação.

Enfatizando o casamento, o romance matrimonial pretende despertar os leitores para uma vivência equilibrada, veiculando a possibilidade de conquistar a felicidade pelo matrimónio, sem contratos de conveniência ou por subjugações a ordens superiores, ressaltando o triunfo sobre determinadas ideias preconcebidas e a conquista da harmonia social, constituindo-se como o louvor do amor, sintetizado na seguinte expressão de São Paulo (5 d.C.-67 d.C.):

O [amor] é paciente, o [amor] é benigno, não é invejoso; o [amor] não se ufana [...], não é inconveniente, não procura o seu interesse, não se irrita, não suspeita mal [...], mas rejubila com a verdade. Tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. O [amor] nunca acabará (São Paulo 1978: I Cor, 13, 4-8).

Conclusão

Como paradigmas da temática do amor verdadeiro, concretizado no casamento, emergem os romances de Jane Austen e de Júlio Dinis que, a par da descrição da sociedade britânica de finais do século XVIII e primeira metade do século XIX, assim como da sociedade portuguesa de Oitocentos, respetivamente, dão primazia à interioridade das personagens e das suas relações, fomentando um novo subgénero literário – o romance matrimonial.

Através da ligação coerente dos episódios, da autenticidade das personagens e da contextualização epocal e geográfica, as obras romanescas destes dois autores, parecendo somente histórias de amor, cruzam evolução histórica e destinos individuais, como expressão de vida e como instrumento de reorganização social.

Na verdade, e como tivemos oportunidade de enunciar ao longo deste trabalho, a título exemplificativo, é manifesta a influência da obra austeniana

sobre a obra dinisiana, uma vez que, sendo a obra da autora britânica anterior à do escritor português (que vai procurar inspiração na obra austeniana através da representação de “um novo quadro de valores humanos”, conforme refere João Gaspar Simões), a estrutura é semelhante entre a escrita de ambos, podendo inclusivamente comparar-se caracteres e espaços cénicos, para além da vertente sociológica expressa pela valorização proeminente do casamento. Esta relevância é a tal ponto crucial que uma época, uma sociedade ou uma corrente de pensamento podem definir-se, em grande parte, pelo sentido que nelas se dá ao amor, neste caso, concretizado na união conjugal.

Ao exaltar o matrimónio que surge, simultaneamente, como uma ética e como uma estética, porquanto integra a formação humana e moral do indivíduo, ao mesmo tempo que constitui objeto de abordagem na literatura, como unidade composta pelo belo, pelo bom e pelo verdadeiro, é objetivo do romance matrimonial demonstrar que, estabelecidas novas relações entre os indivíduos, se torna imprescindível saber *ser*, *estar* e *fazer*, numa comunhão individual e social, conducente à conciliação pessoal e coletiva:

Porque o casamento deixou de ser garantido por um sistema de coacções sociais, apenas pode basear-se, a partir de agora, em determinações individuais. Quer dizer que assenta realmente numa ideia individual da felicidade, ideia que se supõe comum aos dois cônjuges no caso mais favorável (Rougemont [1939] 1989: 251).

Como tal, apontando uma nova arte de contar, estruturada no estabelecimento de relações afetivas perduráveis e autênticas, promotoras de novas mundividências, os romances matrimoniais de Jane Austen e de Júlio Dinis exprimem a exequibilidade da ligação entre indivíduo e sociedade, cuja união se traduz na confluência de experiências de subjetividade e de alteridade, explicitada pelos modos de ver, sentir e escrever o mundo.

Em suma, e como refere António Alçada Baptista,

continuo a afirmar que me encontro suficientemente livre e disponível para conceber uma sociedade sem casamento nem família, mas só o farei quando me convencerem que o homem assim viverá melhor [...]. E no dia em que deixarmos de nos comprometer com qualquer coisa, nesse dia começou a nossa destruição (Baptista 1968[?]: 19).

Referências bibliográficas

- Alberoni, Francesco. [1979] 1997. *Enamoramento e Amor*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Auerbach, Erich. [1946] 1968. *Mimésis: La Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale*. Paris: Éditions Gallimard.
- Baptista, António Alçada. 1968[?]. “Reflexões sobre o casamento”. In: *O Tempo e o Modo: Revista de Pensamento e Acção* 1ª série, Caderno 2: O casamento, 10-32.
- Barreto, Moniz. 1940. *A Literatura Portuguesa no Século XIX*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Barthes, Roland. 1976. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov e Gérard Genette (eds.), *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 19-60.
- Berger, Peter e Hansfried Kellner. 2007. “Le mariage et la construction de la réalité”. *Idées* 150: 57-67. Disponível em <http://docplayer.fr/32760869-Le-mariage-et-la-construction-de-la-realite-1.html> (consultado em 4 abril 2022).
- Bíblia Sagrada*. 1978. I Cor, 13, 4-8. Lisboa: Difusora Bíblica.
- Bleck, João Duarte. 2019. *Sobre o Casamento: Traços Históricos, Natureza Humana e Sacramento Cristão*. Lisboa: João Duarte Bleck.
- Bourneuf, Roland e Réal Ouellet. [1972] 1976. *O Universo do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Buescu, Helena Carvalhão. 1990. *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho.
- Comte, Auguste. [1830-1842] 1939. *Importância da Filosofia Positiva*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Comte, Auguste. [1852] 1966. *Catéchisme Positiviste*. Paris: Garnier-Flammarion.
- David, Sérgio Nazar. 2007. “Virtude e cordialidade em Júlio Dinis”. In Sérgio Nazar David (ed.), *O Século de Silvestre da Silva: Estudos sobre Garrett, António Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis*. Lisboa: Prefácio, 85-124.
- Dinis, Júlio. (s/d). “Uma Família Inglesa”. In Júlio Dinis, *Obras de Júlio Dinis*, Vol. I, Porto: Lello & Irmão Editores.
- Guittou, Jean. 1948. *Essai sur l'Amour Humain*. Paris: Aubier.
- Jones, Hanzel. 2009. *Jane Austen and Marriage*. London: Hambledon Continuum.
- Júnior, Manuel Alexandre. 2015. *Casamento e Família segundo o Modelo Bíblico*. Queluz: Núcleo-Centro de Publicações Cristãs.
- Maia, Emília da. 1868. “Os casamentos”. In: *A Voz Feminina: Jornal Semanal, Científico, Litterario e Noticioso Exclusivamente Collaborado por Senhoras* 49: s/p.
- Martini, Fritz. [1960] 1961. *História Ilustrada das Grandes Literaturas: Literatura Alemã*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor.
- Oliveira, José Barros de. 2000. “Felicidade: teorias e factores”. In: *Psicologia, Educação e Cultura* IV (2): 281-309.

- Pina, Álvaro. 1994. *Jane Austen*. Lisboa: Edições Colibri.
- Reis, Carlos e Ana Cristina Lopes. [1987] 2011. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Rougemon, Denis de. [1939] 1989. *O Amor e o Ocidente*. Lisboa: Moraes Editores.
- Sallenave, Danièle. 1976. “Sobre o «Monólogo Interior»: leitura de uma teoria.” In Françoise van Rossum-Guyon, Philippe Hamon e Danièle Sallenave (eds.), *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Vega, 103-124.
- Shorter, Edward. [1975] 1995. *Pequena História: A Formação da Família Moderna*. Lisboa: Terramar.
- Seixo, Maria Alzira. 1986. *A Palavra do Romance: Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Simões, João Gaspar. 1967. *História do Romance Português*, Vol. I. Lisboa: Estúdios Cor.
- Simões, João Gaspar. 1969. *História do Romance Português*, Vol. II. Lisboa: Estúdios Cor.
- Stern, Irwin. 1976. “Jane Austen e Júlio Dinis”. In: *Colóquio/Letras* 30: 61-68.
- Torres, Anália. 2001. *Sociologia do Casamento: A Família e a Questão Feminina*. Oeiras: Celta Editora.
- Torres, Anália. 2002. *Casamento em Portugal: Uma Análise Sociológica*. Oeiras: Celta Editora.
- Vaquinhas, Irene. 2011. “A família, essa «Pátria em Miniatura».” In José Mattoso e Irene Vaquinhas (eds.), *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 118-151.

RAUL BRANDÃO: SILÊNCIO E DRAMATURGIA

Margarida Silva Rodrigues (UP / FL)

ABSTRACT

One hundred years after the first publication of the work “Teatro” by Raul Brandão, Brandonian dramaturgy continues to disturb and challenge, for the verbal language it uses, but above all for the unsaid that imposes its presence and becomes significant. It can be said that Raul Brandão was the forerunner of a dramaturgy of silence, on a par with Maeterlinck, Ibsen, Strindberg and Chekhov, insofar as he created a neutral, white, original and innovative writing, which placed him at the forefront.

It uses silence as an eloquent sign to represent the inner struggles, questions and suffering of the characters that are shown in their plurality. A pioneer in the aesthetics of fragmentation, he focused his work on psychological, existential and sociological dramas. Brandonian aesthetics are also transitional and refer to the modernity and contemporaneity of dramatic and theatrical work, associated with the grotesque, the sublime, the mask, the theater of the absurd that has Beckett as its greatest exponent, and the existential theater that Sartre cultivated. Raul Brandão was also a precursor of synthetic, situational, static, introspective and reflective theatre.

His dramaturgy has silence as its starting point, which works as a kind of degree zero for communication, literature and theater. It breaks with the canons, subverts the form, questions the limits of literariness, theatricality and communication itself. It is diffuse and hybrid from a genological point of view, undermines the primacy of the word and values silent, interstitial, ambiguous and polysemic language, as the only one capable of saying the unspeakable and representing the unrepresentable.

Keywords: Raul Brandão, Silent, Dramaturgy, Literature, Theater.

RESUMO

Cem anos volvidos após a primeira publicação da obra “Teatro” de Raul Brandão, a dramaturgia brandoniana continua a inquietar e a desafiar, pela linguagem verbal que utiliza, mas sobretudo pelo não dito que impõe a sua presença e se torna significativo. Poder-se-á afirmar que Raul Brandão foi precursor de uma dramaturgia do silêncio, equiparando-se a Maeterlinck, Ibsen, Strindberg e Tchekov, na medida em que criou uma escrita neutra, branca, original e inovadora, que o coloca na vanguarda.

Recorre ao silêncio como signo eloquente para representar as lutas interiores, as interrogações e o sofrimento das personagens que se mostram na sua pluralidade. Precursor na estética da fragmentação, centrou a sua obra nos dramas psicológicos, exis-

tenciais e sociológicos. A estética brandoniana é também de transição e remete para a modernidade e contemporaneidade da obra dramática e teatral, associada ao grotesco, ao sublime, à máscara, ao teatro do absurdo que tem em Beckett o expoente máximo, e ao teatro existencial que Sartre cultivou. Raul Brandão foi igualmente precursor do teatro sintético, de situação, estático, introspetivo e reflexivo.

A sua dramaturgia tem como ponto de partida o silêncio que funciona como uma espécie de grau zero da comunicação, da literatura e do teatro. Surge em rutura com os cânones, subverte a forma, questiona os limites da literariedade, da teatralidade e da própria comunicação. É difusa e híbrida do ponto de vista genológico, abala o primado da palavra e valoriza a linguagem silenciosa, intersticial, ambígua e polissémica, como sendo a única capaz de dizer o indizível e de representar o irrepresentável.

Palavras-chave: Raul Brandão, Silêncio, Dramaturgia, Literatura, Teatro.

Recebido em 13 de abril de 2023

Aceite em 25 de maio de 2023

O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem ação. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim. É um debate perpétuo.

(Brandão 2015: 97)

Raul Brandão marcou a literatura entre o século XIX e o século XX e deu início a uma reforma indelével da criação literária e da arte teatral. Recuperou o passado, misturou os dramas do presente, juntou as angústias e dúvidas do futuro, absorveu um pouco de todas as estéticas e criou a sua, exclusiva, única, ímpar, representativa do coletivo e simultaneamente espelho da sua individualidade. Analisada à luz da época, do círculo literário e cultural da Geração de 90, das estéticas anteriores e vigentes como o Romantismo, o Naturalismo, o Realismo, o Simbolismo, o Nihilismo e o Impressionismo, ou ainda o Expressionismo, a obra de Raul Brandão revela uma complexidade que terá certamente causado estranheza (e ainda causa) pela originalidade e rutura com as convenções que acaba por subverter e que originam um novo paradigma literário. Vitorino Nemésio considera-o “a individualidade mais forte da literatura portuguesa”, isto “mau grado um estilo sem plano, um ideário desfeito em nebulosas sentimentais e um instinto que deformava a realidade para tratá-la a seu gosto” (Nemésio 2017: 19-20). Sem ignorar a influência das estéticas acima referidas, abrimos, por esta via, caminho à análise e interpretação dos textos brandonianos *per se*, concebendo-os como uma obra organizada à volta do silêncio e sobre o silêncio, por acreditarmos que o silêncio nela restaura um papel expressivo, revelador e transformador de uma linguagem que lhe é muito própria, verdadeira tanto quanto o pode ser, e talvez por isso atemporalmente mobilizadora. Transcrevemos de *Húmus*, a citação dos papéis de Gabiru, alter-ego de Raul Brandão:

Há em mim várias figuras. Quando uma fala a outra está calada. Era suportável. Mas agora não: agora põem-se a falar ao mesmo tempo.

Sentiste-o avançar, pouco e pouco, no silêncio? Sentiste o teu pensamento disforme avançar mais um passo no silêncio? É porventura possível que o que se passa no mais recôndito do teu ser, alguém o pressinta e ouça avançar no silêncio?

Perpétuo combate a que bem quero pôr termo e que só tem um termo – a cova. Eu e o outro – eu e o outro... E o outro arrasta-me, leva-me, aturde-me. Perpétuo debate a que não consigo fugir (Brandão 2015: 137).

A sua prosa multifacetada convida-nos a leituras cruzadas. A obra de Raul Brandão comunica entre si e connosco, assume um tom confessional que nos incita a descobrir o homem para melhor descodificar e entender a mensagem ficcionada, a interpretar e a atualizar os códigos utilizados, intuindo o que está aquém e para além do texto escrito e/ou representado. É devido a esta perceção que pretendemos interpretar, aqui, o silêncio enquanto objeto estético-literário, cruzando o silêncio comunicacional com o silêncio ontológico, de extrema importância em Raul Brandão que o transforma em pedra basilar dos seus dramas em gente.

Segundo Le Breton, o silêncio desempenha a função de modelador do discurso e pode transformar-se em refúgio, a fim de evitar uma resposta convencionalizada, e em fuga para evitar perguntas às quais não se consegue, não se deseja ou não se pode responder. Le Breton salienta ainda que “O silêncio diz aquilo que as palavras não seriam suficientes para traduzir” (Le Breton 1999: 75), apelidando-o de “poder ambíguo”; “carregado de intenções”; “sinónimo de segredo” e “criação” (Le Breton 1999: 76). Interessa-nos ler este silêncio na obra dramática de Raul Brandão porque esse silêncio alarga o espectro da comunicação, pela sua natureza polissémica: “A sua polissemia torna-o disponível para usos múltiplos, compreendê-los exige o apreender a situação concreta em que se insere. Sem dizer palavra, o silêncio não deixa de ser um discurso sugestivo, quando a sua ressonância entra numa conversa” (Le Breton 1999: 77) e sai valorizado enquanto signo e figura, perante a incapacidade da palavra representar totalmente a realidade, incapacidade essa que foi largamente difundida pelo pensamento moderno, antipositivista, e que, de certa forma, pautou a desobediência aos cânones literários vigentes.

O silêncio constitui em si uma realidade intelectual e sensorial, ainda que muda, invisível, e muitas vezes inexplicável, pois, como defende Steiner, “há ações do espírito enraizadas no silêncio. É difícil *falar* delas, pois como transmitiria a fala adequadamente a forma e a vitalidade do silêncio?” (Steiner 2014: 33). Pese embora a dificuldade de se falar do silêncio, o discurso poético evoca-o e sugere-o constantemente, à procura do absoluto, como refere o mesmo autor: “Só derrubando as muralhas da palavra, a observância visionária pode aceder ao mundo da compreensão imediata e total” (Steiner 2014: 34).

Interessa-nos também ler este efeito do silêncio no teatro de Raul Brandão. Na sua obra dramática, o silêncio recuperou o seu lugar numa retórica reinventada, minimalista e como refere Henri Lefebvre, citado por Steiner, está “dentro da linguagem e ao mesmo tempo nas suas fronteiras mais próximas e mais longínquas” (*apud* Steiner 2014: 94). Além de desmornar o

edifício do *Logos*, os escritores vanguardistas, como Raul Brandão, recorrem ao silêncio para fragmentar intencionalmente o discurso da palavra, e fazer surgir uma nova linguagem, um estilo diferenciador e uma escrita híbrida. O silêncio cria sentidos, sugere e transmite ideologias e expressa a fragmentação do sujeito, na medida em o silêncio possibilita um abandono espiritual de si próprio, aproximando a alma de Deus. O silêncio evoca o esvaziamento, a contemplação e o isolamento que estão na base do pensamento místico. A sua tripla vertente, comunicacional, ontológica e mística, é a que irá permitir uma renovação estética em Raul Brandão. Em Brandão deparamo-nos com uma espécie de metalinguagem do silêncio, já anunciada no Antigo Testamento, designadamente no *Eclesiastes*, onde se lê que “Todas as palavras <estão> gastas” (*Eclesiastes* 1:8).

É a nosso ver extremamente desafiante também na sua dramaturgia, por questionar e subverter a forma de fazer teatro, o que acentua a sugestão de uma obra por acabar, de rutura, de inquietação, que valoriza mais a interrogação e a sugestão do que a afirmação.

Raul Brandão representa o sofrimento e a dor real em silêncio, sem palavras, através dos elementos paralinguísticos, da linguagem cinésica e cénica, pois, como afirma Maria Luísa Malato “Também no teatro, nomeadamente na tragédia, o silêncio funciona como catalisador do patético, sugerindo uma emoção não contida pelas palavras” (Malato 2003: 159). A interpretação da dor e do horrendo não poderá ser feita, evidentemente, através de palavras, conforme nota Le Breton: “Face a uma realidade que ultrapassa o entendimento [...], as frases separam-se, como cascas de nozes, e balbuciam coisas sem sentido que apontam uma direção” (Le Breton 1999: 110). As palavras dão lugar a gritos, a interjeições e a vocalizações desarticuladas, aparentemente sem sentido e a grunhos impercetíveis.

Esta dramaturgia pelo silêncio surge em rutura com o teatro francês, excessivo em descrição, onde o espectador, em vez de ver os atores a sofrer, ouve os atores a declamar como sofrem, com toda a perda de autenticidade que daí advém. Nada disto existe no teatro de Brandão. Recuperar o silêncio, para Raul Brandão, é romper com a verborreia retórica e com o artificialismo das palavras que enfastiam e servem para enganar, corromper e iludir, que obedecem a conveniências. Raul Brandão, enquanto dramaturgo moderno, é impelido a trazer a verdade e a emoção para o teatro.

E agora, cem anos volvidos, desde a publicação de “Teatro”, até que ponto a sua dramaturgia do silêncio é audível, ou a sua naturalidade é arte, ou o seu teatro é vida?

É nossa convicção que a presença do silêncio no teatro, a sua utilização enquanto signo, o fragmentarismo que impõe, a despreocupação quase total relativamente aos cânones e a interdisciplinaridade com as outras artes, são características que fazem com que Raul Brandão seja considerado um escritor/dramaturgo de vanguarda, moderno e contemporâneo tanto quanto o pode ser, na medida em que a sua dramaturgia pelo silêncio é promotora de hibridiz genológica, promotora de liberdade e de abstração.

Em consonância com tudo o que referimos, poder-se-á considerar Raul Brandão precursor, em Portugal, de uma dramaturgia do silêncio e um dos fundadores do teatro nacional e moderno, um teatro capaz de mover, de emocionar e de trazer para o palco a vida real (apesar de simbólica), genuína e verdadeira, tendo como protagonistas os verdadeiros heróis que, para Raul Brandão, são os homens do quotidiano, os pobres e os marginalizados, com o objetivo de apelar os leitores-espectadores à fraternidade.

A maior parte dos estudos sobre a obra de Raul Brandão centra-se nos paradoxos da sua ideologia estética que em muito deve à utilização do silêncio enquanto signo. Na sua obra, tanto na forma como no conteúdo, vislumbramos um autor da luz e da cor – de feição romântica e naturalista, realista e simbolista, expressionista e impressionista – mas também um autor trágico, do drama, do horror e do grotesco, numa mescla de tons e estéticas que tornam o seu projeto literário pouco enquadrável nas convenções literárias.

Esta questão estética reproduz-se na sua visão historiográfica, ainda que não estejamos aqui a falar de historiografia no sentido corrente, mas procurando abranger textos como *El-Rei Junot*, *Vida e Morte de Gomes Freire* ou *Memórias* que, segundo Maria de Fátima Marinho, sugerem uma leitura “simultaneamente interpretativa e factual”, e a existência de duas histórias: “a história oficial, registada, e a história escondida, sub-reptícia” (Marinho 2007: 9), resultado de um discurso ambíguo e heterodoxo que ora respeita as categorias próprias de um estudo histórico, ora expressa comentários, juízos de valor, interrogações e interpelações do historiador que se confunde com o narrador, ao aproximar-se do discurso romanescos e ao registar frequentemente como verdades os boatos que se ouvem da véspera, que têm, como confidencia Vitorino Nemésio, “um raro valor documental, mas seus perigos também” (Nemésio 2017: 44).

Sem conseguir ficar alheio à conjuntura europeia, insurge-se contra a fome que avassalou a Rússia e que serve de tema a vários textos. Raul Brandão caracteriza-a como “Uma tragédia no silêncio. Uma tragédia sem gritos, sem rumor sob o céu empoadado de estrelas” (Brandão 2013: 453-454), onde

“morrem aos milhares as crianças russas e ninguém as ouve gritar” (Brandão 2013: 454). Enquanto espectador sensível, Raul Brandão viveu e sofreu as angústias e os dilemas existenciais, morais e sociais do seu tempo e transpôs para a sua ficção o retrato da época, o testemunho histórico-documental do “lixo da história” (Brandão 2017c: 18).

Fazemos nossas as palavras de Maria de Fátima Marinho, quando classifica Raul Brandão de “narrador da metaficção historiográfica pós-moderna” (Marinho 2007: 11), ao conciliar o dramático e o grotesco na forma de fixar a História, humanizando as personagens que às vezes se confundem com títeres, atuando de forma determinística e teatral. Não é por acaso que muitas vezes as suas metáforas historiográficas são metáforas do teatro, figuras com pano de fundo, gritos e deixas. A sua perspetiva literária parece marcada pela visão de um palco que se identifica com o mundo.

João Pedro de Andrade, a propósito de *O Gebo e a Sombra*, dirá que, com esta peça, Raul Brandão escreveu “o drama da miséria e do sonho, da miséria que tudo subverte e do sonho que se revela irremediavelmente inútil” (Andrade 2002: 193). Nesta peça em particular, Raul Brandão dá vida ao drama íntimo de Gebo, drama que que facilmente é transposto para o coletivo e para o drama social. Maria João Reynaud associa a escrita silenciosa ao grito, ao mutismo e à suspensão: “grito, mudo e desesperado, que se repercute em toda a obra de Raul Brandão, suspenso entre o terror apocalíptico e a esperança messiânica da regeneração” (Reynaud 1999: 119).

É esta cosmovisão pessimista de Raul Brandão que o equipara a outros grandes autores e paradoxalmente o afasta do público do seu tempo. Ao revisitarmos Brandão enquanto autor de textos dramáticos, facilmente confirmamos o seu valor na dramaturgia europeia, equiparável a Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912), Anton Tchekov (1860-1904), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Luigi Pirandello (1867-1936) e a Samuel Beckett (1906-1989), com personagens que materializam temas, vidas e dramas humanos retratados nas peças de teatro, mas também nos textos narrativos. As personagens ficcionadas por Raul Brandão, quer da ficção, quer das peças de teatro, são uma espécie de *alter-ego* e de desdobramentos do autor/dramaturgo.

Raul Brandão recorre ao silêncio não como pausa ou suspensão do som, mas eleva-o a signo em latência, potenciador de densidade dramática, elemento agregador numa linguagem completa e complexa, onde todas as funções são ativadas e onde o interlocutor é chamado a decodificar os sentidos ocultos, imanentes do texto, corporizados e intuídos pelas repre-

sentenças do silêncio: pontuação, interrupção, frases lacunares, diálogos sem interlocutor e questões que permanecem sem resposta.

O silêncio terá ficado de tal forma impregnado na alma de Raul Brandão que foi transposto para a sua obra literária, quer da fase solar, associado ao verde: “florestas de algas, onde o silêncio é verde e a luz coada ilumina fundos de poesia e sonho” (Brandão 2013: 220), ou à luz: “Ilumina-o uma luz fria de fiorde, uma luz morta de paisagem lunar – uma luz que é silêncio ao mesmo tempo” (Brandão 2013: 471), quer da fase sombria, associado ao mar, à profundidade, ao mistério e à morte: “no fundo misterioso das águas, a acolhedora e sinistra figura da Morte” (Brandão 2013: 250).

Apesar de na crítica literária a análise biográfica poder ser alvo de contestação, – pois, como refere Jung “a psicologia do criador justifica certos traços da sua obra, mas não a explica” (Jung, 1961: 322) – afigura-se-nos tarefa impossível destrinçar homem e autor em Raul Brandão, tantas são as expressividades vivenciais do homem que explicam e nos fornecem indícios para a interpretação da obra, repleta de ressonâncias, ecos e materializações dos seus estados de alma, conflitos e pensamentos.

Consideramos que a personalidade do autor ficou de tal forma vincada na sua obra, que ela é o tom e o estilo do escritor, aliás em linha com a tese de Roland Barthes, que defende que sob a designação de “estilo” há uma rede indelével de afinidades: “sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárca que já mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, [...] onde] o verbo, o silêncio e o seu movimento precipitam-se para um sentido abolido” (Barthes 2020: 14-15).

Na leitura transversal da obra de Raul Brandão, reconhecemos esses “fragmentos de uma realidade” que, “absolutamente estranha à linguagem”, se manifesta numa escrita muito própria e pessoal, devedora de “um tom, de um ethos” (Barthes 2020: 16), com os quais o escritor se individualiza claramente e se compromete. Nesta estratégia literária, Raul Brandão oculta, mascara o “eu” no “ele”, que por sua vez se multiplica noutros “eles”. Com esta sucessiva fragmentação e multiplicação de vozes e de sujeitos, Raul Brandão acaba por subverter e paradoxalmente reforçar o paradigma romântico, levando o subjetivismo e a ambiguidade ao limite, pois as personagens são uma espécie de matrioskas, cuja identidade e unidade é plural. Esta ambiguidade parece-nos justificar a necessidade de relacionar linhas de leitura que permitam cruzar biografia e *corpus* literário para descobrir quem são esses “eu” e a relação que estabelecem com o silêncio.

Conforme acabámos de referir, em Raul Brandão, o homem e o autor

confundem-se de tal maneira que saber onde começa a voz de um e termina a do outro traduz-se numa tarefa árdua, senão impossível. Em toda a sua obra, damo-nos conta da sua perspectiva, ainda que difusa, antagónica e conflituante. Em linha com o pensamento de João Pedro de Andrade, defendemos que, em Raul Brandão, “vida e obra conjugam-se tão intimamente que dificilmente se separam. [...] o escritor ou o artista autêntico vive verdadeiramente através da sua obra” (Andrade 2002: 19).

Percebemos a sua sensibilidade dramática, no tom e no estilo da sua escrita, mas não conseguimos deixar de associar as personagens, os estados e os ambientes ficcionados a aspetos e factos biográficos, encontrando recorrentemente, ainda que de forma transfigurada e deformada, reminiscências do Raul Brandão poveiro, soldado, jornalista, escritor, pintor, agricultor e “barão”. É desde logo Vitorino Nemésio que nos alerta para esta presença do autor nos narradores: “todos os seus planos de obras assentavam na observação direta, *in loco*, de acontecimentos e cenários” (Nemésio 2017: 17), o que faz com que o jornalista e o escritor sejam subsidiários um do outro e que “assomando a uma frincha do seu subterrâneo pregou piedade, ternura e uma solidariedade que a nossa língua não tinha conhecido” (Nemésio 2017: 20). Além do método utilizado e dos temas retratados, é Vitorino Nemésio que realça também a influência das vivências pessoais do autor na sua própria escrita: “O processo refranescos e anafórico era muito o de um criador literário de transfiguração do vivido. Um pregador de aforismos da fatalidade universal” (Nemésio 2017: 32).

Poder-se-á dizer que autor e obra são um dual, conceito que na língua grega significava um par ou um casal natural, interdependente. É precisamente porque homem e autor se fundem que a crítica literária não poderá sonegar os indícios e as pistas que a biografia do autor lhe pode trazer, para além da análise da obra *per se*. David Mourão-Ferreira já o disse, ainda que muito marginalmente, temendo quase estar a ler mal por não conseguir ler claramente: “Mas o que há de mais inquietante, no *Húmicos*, é a permanente simultaneidade do narrador e do seu ‘fantasma’ [...]; é o facto de não sabermos nunca, ao certo, onde um acaba e o outro principia” (Mourão-Ferreira 1992: 187).

O silêncio que nos parece afirmar-se na prosa brandoniana afigura-se nos o mesmo silêncio que estará no íntimo e na personalidade de Raul Brandão, e que surgirá como reminiscência e expressão de sensações, memórias e acontecimentos por ele vividos. Vitorino Nemésio, ao escrever em casa de Raul Brandão, na Quinta do Alto, em Nespereira, em 1927, na presença do

amigo, afirma que “Do silêncio não sei dizer: seria aflitivo se não houvesse à roda a música dos pássaros e o não quebrasse à noite [...] o crepitar das cava-cas de pinho na fogueira” (Nemésio 2017: 10). Esta referência de Nemésio é fulcral para este tema de investigação que mais não pretende do que querer saber mais sobre este silêncio que envolve a figura e a sua obra.

Em Raul Brandão é recorrente a associação entre o silêncio e a imagem, pois aquele e sobretudo esta, em particular, promovem a imaginação e são, desde logo, na expressão de Simónides de Cós, “uma poesia muda”, complementada pela poesia, como “uma pintura que fala” (Yates 2007: 48). Segundo Maria Luísa Malato, a poesia, a pintura e o silêncio associam-se e intensificam a emoção: “Incapaz de pintar, o poeta rasga a tela. Perante o inefável, impõe a si próprio o silêncio. Silencia-se o poeta depois do grito: e o seu silêncio é o paroxismo de um grito que de tão forte se torna inaudível” (Malato 2003: 161). Aproxima o pintor do poeta: “Eis o que vale fixar-se: a alma do pintor se ele é um poeta! Então a emoção ouve-se correr e pacifica como o ruído das fontes. É duradoura. É mais fluída que as tintas e dura séculos” (Brandão 2013: 181). Em Raul Brandão parece-nos evidente o velho preceito horaciano *pictura ut poesis*, entendido como um desafio em que a linguagem se torna “um exercício descritivo (*ekphrasis, descriptio*), reconstituição verbal de uma imagem que a precede (*illustratio*, que se torna *demonstratio*) ou visibilidade (*enargheia, evidentia*) do que é ‘diáfano’ [...] por oposição ao ‘profano’ que se patenteia)” (Malato 2003: 155).

Na vertente solar de Raul Brandão, inserem-se obras como *Os Pescadores, Ilhas Desconhecidas, Portugal Pequeno*. Também o silêncio é distintivo em alguns textos de *Memórias*, estando presente, por exemplo, em vários registos sacralizados da sua infância. Nestes o silêncio surge associado à contemplação, ao espanto e ao sonho, evocando uma espécie de silêncio hipnótico, letárgico e embrionário: “Há imagens tão delicadas no fundo do meu ser, que tenho medo que desapareçam tocando-lhes. [...] Ficou uma luz – sentimento que liga as suas raízes às minhas raízes. É quase nada e faz parte da essência da minha alma” (Brandão 2017c: 514).

Raul Brandão confessa-se-nos: “De pequeno não me lembro de mim, mas lembro-me dum ser extasiado, que abria os olhos atónitos para o mundo, todo frenesi e paixão, e de dois ou três companheiros de infância” (Brandão 2017c: 517). É com estes amigos, o Nel, o Justino de Montalvão e o António Nobre que Raul Brandão relembra “Outra época maravilhosa em que os amigos são pedaços da nossa própria alma. [...] Descobrimos com eles não já o mundo exterior, mas o mundo mais vasto do espírito” (Brandão 2017c:

518). Relembra brincadeiras: “Depois outra vez o silêncio, [...] um fio de oiro desfeito no fio verde – um livro – o banho... E o Justino adormecia na caverna, de papo para o ar, sonhando a mais bela obra do mundo, enquanto Nobre fazia versos” (Brandão 2017c:521).

Complementarmente, Raul Brandão, nas *Memórias*, partilha com o leitor impressões e imagens que guarda da sua mãe, ao mesmo tempo que deixa antever a predileção pela natureza e pelo onirismo: “Foi dela que herdei a sensibilidade e o amor pelas árvores, pela água e dela herdei também o sonho...” (Brandão 2017c: 513). Relembra a aprendizagem da escuta e de auscultação do inefável no silêncio da noite: “De noite punha o ouvido à escuta como me acontece ainda hoje a mim. No silêncio profundo aquela voz é extraordinária de frescura e pureza” (Brandão 2017c: 514). Poder-se-á dizer que Raul Brandão foi iniciado pela sua mãe na arte da comunicação pelo silêncio e pelo afeto: “Às vezes sonhávamos juntos. [...] Sentava-me ao pé dela e era capaz de estar assim horas perdidas. [...] Ela não me dizia palavra [...] só me passava a mão na cabeça, e àquele contacto ia serenando e chorando cada vez mais baixinho...” (Brandão 2017c: 514). Talvez da mãe tenha também herdado a sua compaixão e piedade pelos pobres, associando-os à figura de Jesus Cristo, despojado de toda a materialidade: “Foi ela que me falou pela primeira vez naquele pobre [...] – Assim andava o Senhor pelo mundo!...” (Brandão 2017c: 515).

A compaixão pelos pobres e pela figura de Jesus Cristo, errando pelos caminhos, terá sido solidificada com o presença, ternura e sacrifício da criada da casa. Desta aprendeu a religião “viva e escondida” (Brandão 2017c: 516), a conhecer Jesus e as histórias, a perceber “o veio que passa escondido de alma para alma do povo e a piedade pelos humildes” (Brandão 2017c: 516), alicerçada numa profunda crença em Deus e nos santos: “A Mari’Emília foi, até morrer, nossa criada. [...] em todos os quartos de dormir havia um oratório [...]. O da Mari’Emília era tão lindo como a sua alma: o Jesus crucificado sobressaía [...] entre o Bom e o Mau Ladrão.” (Brandão 2017c: 515). Raul Brandão reproduz os diálogos monologados que esta tinha com o Santo António, porque, às repetidas preces e pedidos, o Santo respondia com silêncio: “– Tu ouves?... – Silêncio. – Tu ouves?... Tu não me queres ouvir!... Outro silêncio [...]. Então eu peço e tu não me ouves! Tinha-te prometido umas velas de arrátel mas já não te dou, meu maroto, senão umas de quarta!...” (Brandão 2017c: 516).

Através da leitura das *Memórias* e da ficção de Raul Brandão inconscientemente somos levados a intuir uma dupla dimensão da sua escrita, a di-

mensão verbal, da palavra, e a dimensão do silêncio, do não dito, do oculto e do inarrável. É sobretudo esta segunda dimensão, onde o silêncio assume proporções até então pouco usuais na literatura, que importa interpretar, por ser um elemento distintivo, precursor, ainda que se revele problemático para a classificação do género e dos estilos periodológicos, e poder significar de *per se*, podendo ser associado à linguagem do espírito, da alma e do mundo interior, dificilmente inteligível e representável por palavras, colocando em causa as fronteiras e os limites da própria literatura.

Na sua narrativa memorialista, a referência ao silêncio é recorrente, orgânica, como se fosse uma extensão da sua própria alma e da sua percepção. Esta referência, como podemos constatar na citação anterior, é simultaneamente explícita e implícita, na medida em que o silêncio é expresso verbalmente e sugerido pela pontuação, pelas reticências e pelo contexto, transportando o leitor para a cena, colocando-o em suspensão e convidando-o a sentir as mesmas emoções pueris, por exemplo, de um quase primeiro beijo: “Mas um dia foram elas!... Depois de dois ou três passos com a canastra, a padeirinha quedou-se, baixou os olhos e esperou. Esperou o quê?!... Ó meu Deus, aquilo não era do jogo! Fiquei assombrado, fiquei gelado, e deitei a fugir pela rua abaixo” (Brandão 2017c: 525). O silêncio em Raul Brandão é também projetado para os domínios do espaço e do tempo: de Leça, recorda as ruas “silenciosas e geladas” (Brandão 2017c: 519), o rio “cheio de versos, de cantigas, de silêncio – verde, cismático, entontecido e quase humanizado” (Brandão 2017c: 519). Pelas referências que Raul Brandão faz aos seus primeiros anos de vida, ao círculo familiar e ao círculo de companheiros de aventuras, depreende-se o tom saudosista de uma infância perdida, retratada como *locus amoenus*. Mas mesmo nas obras solares, o silêncio surge contíguo à tragédia e ao drama, ainda que latentes e implicitamente presentes, porque opostos à felicidade, à cor e à luz. A resposta ou solução desta tensão permanente aparece-nos resolvida nas suas memórias de infância, onde mais uma vez o autor enaltece a luz, associada à cor, à ternura, à felicidade e à natureza silenciosa que se revela pura e genuína: “O que sei de belo, de grande ou de útil, aprendi-o nesse tempo: o que sei das árvores, da ternura, da dor e do assombro, tudo me vem desse tempo...” (Brandão 2017c:14). Não será por acaso também que, depois de partilhar as imagens e o quadro da sua infância, Raul Brandão partilhe nas *Memórias* o choque aquando do ingresso no sistema de ensino, também ele verboso, material e conformado, caracterizando esta entrada como uma experiência dolorosa e traumática que o acompanharia ao longo da sua vida e que, de certa forma, inaugura o *locus*

horrendus brandoniano: “Eu tinha todos os dias cólicas horríveis, antes de entrar no colégio de S. Carlos, e foi ali que principiei a estragar os nervos e a amargar a vida” (Brandão 2017c: 382-384). Este embate brutal que mostrou a dureza, crueldade e violência do sistema de ensino de então foi de certa forma iniciático para aquilo que viria a estar representado na vertente sombria da sua obra, em muito semelhante à prospeção psicológica de Dostoiévsky, representando os dramas e conflitos do autor perante um mundo catastrófico, em constante mutação e degradação moral.

Raul Brandão, perdida a idade de ouro – a infância silenciosa e feliz – apresenta-se como um ser sensível, que presencia o “tropol da vida e da morte” (Brandão 2017c: 12) e o regista desde logo nos três volumes das *Memórias* que, conforme sublinha Álvaro Manuel Machado, cobrem períodos históricos distintos: “o primeiro evoca o derradeiro período da monarquia e o regicídio; o segundo, a implantação da República; e o terceiro, o período da Primeira República” (Machado 2004: 340).

As metáforas de Raul Brandão são muitas vezes teatrais. Reproduzem a visão do espectador silencioso face ao palco palavroso. Raul Brandão congratula-se por ter sido, nas suas próprias palavras, “um mero espectador da agitação”, que assistiu silencioso “ao desenrolar de toda a tragédia contemporânea: – queda do trono, revoluções, mortes, gritos...” (Brandão 2017c: 426). Em clara oposição ao silêncio dos tempos de infância, o silêncio surge também como única resposta possível ao barulho das revoluções militarizadas, associado à morte trágica e dramática: “Toda a noite ouço o estampido brutal do canhão, que por vezes chega ao auge, para depois cair sobre a cidade um silêncio mortal, um silêncio pior” (Brandão 2017c: 251). O resultado desta fusão entre a história oficial e a percecionada, entre a história coletiva e a individual, entre o real e o ficcionado, é uma ucronia que deixa um legado na ficção historiográfica portuguesa, moderna, pós-moderna e contemporânea, ao inaugurar um projeto literário assente na fragmentação do “eu”, na história-memória, na narrativa e no discurso, múltipla fragmentação herdada do imaginário romântico – visão apocalíptica do mundo – e numa técnica discursiva que usa tanto a linguagem verbal como a não verbal.

Como podemos constatar, Raul Brandão revela um profundo interesse pela História do seu país e manifesta publicamente o desejo de escrever mais sobre os portugueses: “Dava a minha vida para fazer a história deste povo e para demonstrar a importância do trabalho dessas massas obscuras colaborando na evolução das formas sociais, que às vezes me aparecem em toda a sua nudez” (Brandão 2017c: 251).

Raul Brandão, na ficção e no teatro, regista episódios da História, através da descrição dos ambientes e das personagens e nas situações que narra ou dá a representar. Inspira-se na emergência da consciência de classe e com o objetivo de criar um projeto literário interventivo, denuncia o crescimento do fosso entre ricos e pobres: “Hoje o rico desconhece o pobre. Nunca se deu menos dinheiro aos asilos e às Misericórdias, do que depois que o dinheiro anda a rodos” (Brandão 2017c: 491), juntando-se, em certa medida, à voz dos movimentos sindicalistas. Representativa desta intenção é a peça “O Gebo e a Sombra”.

Raul Brandão retrata a marginalidade encoberta e resignada que os burgueses acabam por alimentar, direta ou indiretamente, transportando a temática social para a sua obra, dando a conhecer a cidade noturna, da prostituição, na senda, aliás, do que vai sucedendo na pintura, com a hibridização do impressionismo com o expressionismo, demonstrável com a evolução de Degas, Vincent Van Gogh, Monsieur Lautrec e Edvard Munch. Pinta, das cidades, um quadro horrendo, tenebroso, onde o vício e a degradação passam a ser a norma vigente e onde nem as crianças escapam à exploração sexual: “Um médico conta-me hoje este facto horrível: quase todas as crianças pobres, de dez anos para cima, que dão entrada nos hospitais ou hospícios de Lisboa, vão já desfloradas” (Brandão 2017c: 340). Mostra a amoralidade do universo: “O universo é amoral” (Brandão 2017c: 86), consciência que corrobora o sentimento pessimista e niilista, unicamente expressável pelo silêncio e pelo grito, tal como o fez Munch, através da pintura na série de *O Grito* e que parece levar Raul Brandão a desejar o apocalipse: “Essa sociedade anticristã que aí está, não merece ser poupada: não só não crê em Deus, como só crê na matéria e no gozo. Este homem não tem direito a um lugar na vida” (Brandão 2017c: 494-495).

Paralelamente ao desprezo dos ricos, Raul Brandão confessa nutrir uma certa admiração pela vida de dor e de sacrifício que os pobres e marginalizados levam e à qual se resignam: “E é da gente ignorada que levo as maiores impressões da existência. Foram os pobres que me obrigaram a pensar” (Brandão 2017c: 426). Também aqui o silêncio é marca distintiva, enquanto reflexão, indagação, ausência de respostas, em associação à escuridão e à solidão. O silêncio surge nas reticências, entrecortado pelo grito, enquanto expressão de dor e de sofrimento, e pelo riso e pela gargalhada, enquanto expressões de lucidez e simultaneamente de loucura... Apesar de se referir a Camilo Castelo Branco, é Raul Brandão que toma as mesmas dúvidas existenciais como suas. O paralelismo não é nosso, está implícito numa

reflexão do próprio Raul Brandão: “Mesmo cego grita e protesta, interroga e debate-se: – Há Deus? Não há Deus – há sofrimento: dor e fantasmas. Aqui estão todos à minha volta... que é a vida? – Uma blasfêmia, um grito. – Isto não tem fim nem destino. É um absurdo. – Uma gargalhada – uma bala nos miolos” (Brandão 2017c: 371).

Raul Brandão, à sua semelhança, questiona-se: “Quantas vezes me detenho a pensar, e a dizer aos melhores amigos da minha vida, àqueles a quem devo as horas mais silenciosas, mais recolhidas e mais belas: – Valeu-te a pena? Trocaste a vida pelo sonho. Gastaste-te a criar, sabe Deus à custa de que absorção dolorosa” (Brandão 2017c: 412). Tendemos a ver na sua obra a confiança desse absurdo que remete para Camilo: “O que me pesa é a inutilidade da vida. Agarro-me a um sonho; desfaz-se-me nas mãos; agarro-me a uma mentira e sempre a mesma voz me repete: – É inútil! É inútil!” (Brandão 2017c: 16); “O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós, sem teto, entre ruínas, à espera...” (Brandão 2017c: 16).

Também perante o sentimento da inutilidade da vida, Raul Brandão destaca o silêncio, deixando suspensas interrogações que permanecem sem resposta. O silêncio intensifica o tom pessimista na tomada de consciência do absurdo que é a vida sem fé em Deus e sem esperança na redenção e na recompensa divina. O silêncio dramatiza a tragicidade pelo ceticismo, pela crise de valores e pela banalidade da vida burguesa (ou “vida prática”, para usar as palavras do autor).

Raul Brandão apresenta-se frequentemente ao leitor como um ser dividido, desconexo, como se se sentisse fora de si, da cidade, do país, do mundo e da vida, como se não existisse: “[...] a necessidade de transigir, o preceito, a lei, fizeram de mim este ser inútil, que não sabe viver e que já agora não pode viver. Não grito de desespero porque nem de desespero sou capaz” (Brandão 2017c: 16).

Esta inadaptação à vida social e exterior parece ser compensada pela focalização na consciência e na vida interior cuja voz é amplificada pelo silêncio: “[...] o que me importa e o que te importa é a minha consciência e a tua consciência.” (Brandão 2017c: 492); “O que importa é o fantasma que transparece atrás da figura; o que importa é o monólogo interior, as verdadeiras palavras que não se pronunciam, o debate que não tem fim, o que nestas ocasiões de crise ruge lá dentro sem cessar” (Brandão 2017c:262). Ressalva o poder da rotina, do quotidiano e do hábito que mecaniza e desumaniza o homem, mas que, de certa forma, lhe traz também segurança face ao desconhecido: “O que custa a largar na vida não é a esplêndida natureza,

as grandes ideias, a luta ou as paixões – é o que fazemos todos os dias, é o hábito” (Brandão 2017c:392).

Mas é notável um certo eremitismo, que enaltece a vida solitária, a relação com o silêncio, numa busca espiritual de paz, e que se acentua talvez ao longo da obra brandoniana. No isolamento na aldeia, Brandão relembra uma conversa havida com Marcelino Mesquita, onde este afirmara: “– A gente quando chega a certa idade tem de se isolar para não viver numa perpétua irritação” (Brandão 2017c: 33). Este eremitismo de Raul Brandão é confessado pelo próprio ao estabelecer analogias com Thoreau (1817-1862): “A Primavera também me estonteia. [...] É a época em que a cidade, com a secura das suas pedras amontoadas, me horroriza e me dá vontade de fugir, como ao poeta americano Thoreau, que tudo deixou para viver em pleno contacto com a natureza” (Brandão 2013: 22).

Através da análise e interpretação da sua obra memorialista, podemos assim compreender como Raul Brandão perceciona o trabalho do escritor e como concebe a literatura e o teatro, sendo notório um certo distanciamento do escritor-dramaturgo face ao público do seu tempo: “Os heróis ou os santos só em momentos excepcionais é que são compreendidos pelos homens vulgares” (Brandão 2013:374). Contrabalança tal incompreensão com uma certa aproximação de Deus: “– Os poetas estão sempre entre as mãos de Deus.” (Brandão 2013: 413); “Sim, é muito bom ter as honras do céu! E as da terra? As da terra são para os medíocres, para os que não têm escrúpulos – para os espertos que se riem destes poetas isolados e inúteis” (Brandão 2013: 575). Este é um elitismo distinto do intelectual, social ou económico, mas revela, com a missão religiosa do escritor-dramaturgo, a missão ética e social da literatura, de humanizar, des-hierarquizar, pregar a piedade e a fraternidade e denunciar os vícios para redimir a sociedade. O escritor-dramaturgo assume um papel testemunhal, denunciador e interventivo e associa a vida à “Comédia Humana”: “O que faltou a esta sociedade foi um Balzac, que os trouxesse desde a obscuridade e da pobreza, que nos contasse o esforço, as transigências, o talento gasto e o fel gasto” (Brandão 2013: 82).

Raul Brandão é um escritor da vida e concomitantemente da morte. Confessa publicamente o terror e a atração que a morte lhe suscita, oscilando entre o medo e o não querer morrer e o desejar a morte: “Os mortos chamam por nós cada vez mais alto...” (Brandão 2013: 15). O que daí resulta é um conflito trágico, e dramático, que é seu, pessoal, mas também é, se dramatizado, universal: “Teimo: há uma ação interior, a dos mortos, há uma ação exterior, a da alma. [...] Destas duas ações resulta o conflito trágico da vida.

O homem agita-se, debate-se, declama, imaginando que constrói e se impõe – mas é impelido pela alma universal” (Brandão 2013: 17).

Perante o dilema existencial que norteou toda a sua vida e o condicionou, afirma uma consciência dramática aguda apenas revelada pelo silêncio: “há em mim várias camadas de mortos não sei até que profundidade. [...] Preciso da noite eterna: só num silêncio mais profundo ainda, conto ouvi-los a todos” (Brandão 2013: 16). O silêncio é aqui associado à transcendência e à mística, em clara associação ao espanto na infância: “Então cai sobre nós o silêncio – e eu descubro o que só nos é dado ver depois da morte, a amplidão das almas, seu poder magnético e, num deslumbramento, ao lado da existência pueril, a imensidade do universo e o infinito que nos rodeia e de que perdemos a sensação pelo hábito” (Brandão 2013: 248).

Associado à solidão, ao isolamento, à noite tremenda, o silêncio parece surgir como contemplação e preparação para a morte, onde o tempo se dilui para a ação passar a ser do domínio do espiritual, como refere Le Breton: “o silêncio constitui a forma mais eloquente da revelação, também o instrumento mais eloquente da adoração é o silêncio. Ao infinito corresponde e reage o inefável” (Le Breton 1999: 176).

O silêncio é inaudível, mas perceptível: “Rodeia-nos o silêncio vivo, alma do mundo, o silêncio que é talvez o que eu mais amo na aldeia, este silêncio perfumado que envolve a nossa casa na solidão tremenda da noite: mais perto de mim arfa alguma coisa de religioso e profundo – sinto a Vida e a Morte” (Brandão 2017c: 248). Nas *Memórias*, parece procurar o paraíso perdido por Eva e Adão, a existência feliz e silenciosa do *Genesis*, recriando a vida pura, contemplativa, alheia à urbanidade e à agitação:

A casa não tinha vidros e à noite o silêncio doirado de estrelas entrava pelas janelas e desabava sobre nós... Há horas em que as coisas nos contemplam, e estão por um fio a comunicar connosco. Às vezes é um nada, um momento de êxtase em que distintamente ouvimos os passos da vida caminhando. O homem sozinho está mais perto de Deus e das coisas eternas (Brandão 2013: 425).

Raul Brandão parece restaurar a relação entre a humanidade e o divino, procurando reminiscências de uma vida anterior, das almas: “Sinto Deus – toco-o. Deus é muito mais simples do que imaginas. Rodeia-me – não o sei explicar. [...] mão que me prende e sustenta e que tanta força tem...” (Brandão 2013: 16). Essa relação não é do domínio do *Logos*, da razão, mas do Verbo, enquanto comunicação divina, cósmica, existente em toda a natureza, denunciando um certo estoicismo: “Nós não ouvíamos as árvores, mas

a sua alma comunica sempre connosco: sua força benigna toca-nos e penetra-nos...” (Brandão 2013: 244). Elogia por isso a vida simples, em simbiose com a natureza, que permite ouvir esse Verbo: “Talvez a felicidade consista realmente em nos aproximarmos da natureza, em lavrar, em nos contentarmos com a enxerga, o colmo que nos cobre, em reduzirmos a vida às linhas essenciais. A felicidade é comezinha” (Brandão 2013: 593).

Nas *Memórias*, sintetiza o drama existencial através de uma pergunta à qual ele próprio responde: “A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada...” (Brandão 2013: 12). Evidencia a supremacia do afeto e do sentimento genuíno, desinteressado, que lhe fôra incutido pela mãe, pela criada e, mais tarde, pela sua esposa, que formam uma pirâmide feminina exemplar e heroica, de dedicação, sacrifício e ternura, que são talvez os sentimentos mais simples e simultaneamente os mais difíceis de manter perante o tropel e as provações da vida que nos transformam. Mas é o silêncio que tudo une. Situa-o longe do bulício e da artificialidade da cidade, na casa do Alto: “Fugimos para longe, e passámos as noites [...] em que chove sempre, à beira do lume, eu calado a escrever, tu calada a olhar para mim. [...]. Foi nesse silêncio que a minha alma se criou. Foi esse silêncio que nos uniu indestrutivelmente.” (Brandão 2013: 246). Consideramos esta vivência pessoal e esta percepção da comunicabilidade amorosa de Raul Brandão importante por nos fornecer hipóteses de interpretação da dramaturgia do silêncio de Raul Brandão. Talvez este alargado amor que diz estar na génese, na sua vida e nas escolhas pessoais, se tenha afinal transposto para a ficção e para o teatro:

Nas caladas noites de inverno, quando despego o olhar dos papéis, encontro sempre os teus olhos que me envolvem de ternura. [...] De fora vem o hálito da floresta e das águas. Mais silêncio... Surpreendo-te então a repetir o meu pensamento, ou é o teu que me acode ao mesmo tempo. Não fales! Outra figura transparece atrás da tua figura. [...] basta às vezes que não fales e é a tua alma que me fala! (Brandão 2013: 248).

Como podemos constatar, na prosa poética e na dramaturgia de Raul Brandão, o silêncio está sempre presente, narrado e representado. O silêncio está em *Húmus*, n' *A Farsa*, em *Os pobres*, em *Impressões e Paisagens*, nas *Memórias*, em *Portugal Pequeno* e nas peças de teatro, nas quais é notória a influência biográfica do homem, conforme defende Luiz Francisco Rebello, a propósito da peça *Jesus Cristo em Lisboa*, afirmando que “ela se mostra impregnada, na sua forma como no seu espírito, da inconfundível personalidade de Raul Brandão” (Rebello 1961: 64).

Em todo o caso, com o intuito de eliminar o ruído e o desgaste das palavras, Raul Brandão inaugura uma estética literária que utiliza todos os tipos de linguagem, emocional, afetiva, empática, espiritual, pictórica, cenográfica, gestual, verbal e não verbal. Na nossa opinião, essa linguagem estará na base da dramaturgia de Raul Brandão, tão difícil de classificar e de ajuizar, porque assenta numa estética multidisciplinar, polissêmica, difusa, pouco comparável a outras suas coevas, por recorrer a um sistema plurilinguístico reduzido ao mínimo essencial: “Com uma palavra e mais nada, com um simples olhar, com silêncio e mais nada” (Brandão 2017c: 247).

Neste sentido, nas diversas obras de Raul Brandão, descobrimos uma rede simbólica de homologias, de mundivivências e de temas, muitas vezes paradoxais e contraditórias, que denunciam o seu agenciamento enquanto autor dilacerado, fragmentado e despersonalizado: “Tenho passado o tempo a comentar-me e poucas almas me interessam como a minha. O que eu amo sobretudo é o diálogo com esse ser esfarrapado. Deem-me um buraco e papéis e condenem-me à solidão perpétua” (Brandão 2017c: 240-241). Isto seria verosímil principalmente no teatro, onde Raul Brandão reduz a linguagem verbal, para sobressair o silêncio e a linguagem cênica. Neste, mais facilmente do que na narrativa, o silêncio torna-se símbolo do homem moderno que “comparticipa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu com o processo de isolamento e de inumanidade da civilização atual [...]. O célebre ‘drama em gente’ [...] é o último acto do [...] de dissolução do Eu” (Lourenço 2008: 14-15). Partilhamos da tese de José Manuel de Vasconcelos ao associar as personagens brandonianas ao grotesco e ao teatro do absurdo:

Essas figuras egoístas, desprovidas de ternura e de espanto (para usar palavras que lhe eram tão frequentes e gratas), minadas de convenções, secas de austeridade, não têm vida interior, consistência psicológica, oscilando tragicamente entre o grotesco e o patético – são bonecos de palha enfatuados como penachos a que as personagens do moderno teatro do absurdo de Ionesco ou Beckett muito ficam a dever (Vasconcelos 1991: 11).

À semelhança das personagens, o silêncio é utilizado por Raul Brandão para veicular um sentimento, uma ideia, um estado de alma ou um conflito. Raul Brandão constrói recorrentemente a focalização com recurso ao silêncio. Na ficção histórica, o escritor retrata as cenas dos enforcamentos onde o dramatismo é proporcional à intensidade do silêncio aludido, simultaneamente horrendo e grotesco; recria o silêncio com laivos psicóticos, entre José

Augusto e Fanny Owen, silêncio esse que atinge o sublime pelo horrendo e grotesco da situação.

Na novelística, em *A Morte do Palhaço*, por exemplo, coloca o Pita a encenar uma espécie de teatro, interpelando o público a fazer silêncio. Na *História de um Palhaço*, Brandão descreve a voluptuosidade e o amor numa floresta enorme e silenciosa.

Na *Carta da Serra*, coloca Sofia e a Cega sentadas, em silêncio, à volta do lume que lhes traz a morte santa. Em *Os Pobres*, expõe os conflitos interiores, os dramas existenciais, onde o silêncio, associado à mentira e ao segredo, aparece como a voz da alteridade do sujeito fragmentado: “– Mas mente! ao menos mente! dizia o silêncio” (Brandão 2017a: 53), e de forma personalizada: “Depois um silêncio prostado, um silêncio pior do que a lufada” (Brandão 2017a: 95); mostra Gebo, em silêncio culpado, de quem sente remorso e desiste; na mesma obra, mostra o silêncio doloroso, infeliz e ternurento de Sofia que “sofria em silêncio, magra e com um sorriso tão triste que lembrava certas horas em que há sol e chuva misturados” (Brandão 2017a: 50); enuncia o drama que se passa no silêncio da noite quando o pai ladrão, num ato de desespero e de amor paternal, intenta matar a filha para a poupar a uma vida de miséria.

No teatro, a importância desse silêncio parece-nos ainda mais evidente. Por exemplo, em *O Gebo e a Sombra*, revela-se o silêncio de João, que tenta esconder a sua ideologia subversiva, anti-sistema e o seu comportamento marginal que o conduz à criminalidade. Em *O Avejão*, recria-se o silêncio da velha moribunda e ridiculariza-se a artificialidade e a ritualidade dos sacramentos e da própria morte. Em *A Noite de Natal* condena-se o silêncio da mulher adúltera e do amigo traidor. Nesse sentido, a escrita de Raul Brandão remete-nos não tanto para o domínio da narrativa como para a dramaturgia psicológica e intimista, enquanto expressão do inconsciente individual, e, simultaneamente, do inconsciente plural, coletivo. Insere-se no psiquismo finissecular, é coeva da literatura russa, vanguardista e antecessora de movimentos e tendências modernistas que mais tarde viriam a ganhar robustez como o existencialismo, a heteronomia ou o teatro do absurdo radicados na heterogenia do silêncio.

Regista na sua obra dramática os seus dilemas que são o reflexo de uma sociedade em crise. Este sentimento dramático é arquiteturalmente amplificado quando contraposto a um certo saudosismo nostálgico da vida telúrica, ao elogiar a vida simples, rural, silenciosa, em harmonia com a natureza e com Deus, onde o alimento da família é o produto do trabalho justo. Na

cidade, o silêncio dá lugar ao ruído, a calma à agitação, o trabalho à exploração, a simplicidade à artificialidade, a verdade à mentira, a felicidade à desilusão, a saúde à nevrose e a felicidade à desgraça, porque, na cidade, o que predomina é a bestialidade, no que ela tem de mais cruel, o instinto da fome material, não aquele que provém da carência de alimento, mas a do gozo insaciável do oiro: “A época é de tragédia. O que domina é o oiro. Só existe um deus – o Gozo. Inteiro descalabro nas consciências” (Brandão 1901: 17). O silêncio surge associado à voz da consciência que atormenta, e que faz lembrar Pirandello, na peça *Seis Personagens em Busca de Autor*: “O drama, para mim, está todo aqui, senhor: na consciência que tenho de cada um de nós” (Pirandello 2009: 127) e Dostoiévsky: “– Não parou de atormentar-me, e muito delicadamente, sabes? Muito delicadamente. ‘A consciência! O que é a consciência? Eu próprio a inventei para meu uso’” (Dostoiévsky 2018: 650).

Raul Brandão marcou precisamente a dramaturgia portuguesa por retratar o homem múltiplo e dilacerado, patente em *Húmus*: “Agora não contenho a multidão que constitui a minha alma. Nunca estou só e ouço-os que clamam cada vez mais alto” (Brandão 2015: 222). Dividido entre o material e o espiritual, funda a sua obra dramática e dramaturgic, de forma ímpar, na dualidade e no conflito interior: “entre um *eu censório* e um *eu censurado*” (Viçoso 1999: 309), de que a peça *Eu sou um homem de bem* é exemplo paradigmático.

Afirma-se como um escritor de transição e de vanguarda, vindo a confirmar a tendência dos escritores modernos e pós-modernos para a literatura da fragmentação que estará na origem da temática da máscara teatral: “Há neste grande homem uma máscara. [...] o homem é sempre um tablado onde vários fantasmas se despedaçam. Há mãos que nos puxam para o fundo; há outras que nos procuram levantar cada vez mais alto” (Brandão 2017c: 43). A voz desses fantasmas é, formalmente, um hibridismo de modos, uma sequência dramaturgic de vozes lírico-narrativas. Partindo de uma sequência dialógica de uma narrativa como *Húmus*, observamos como Raul Brandão veicula os seus estados de alma e dá voz aos seus conflitos pessoais e existenciais, com recurso a diálogos monologados, que expressam simultaneamente o desejo e o medo, o espanto e o terror, a interioridade e a exterioridade: “– Estou à espera, tenho estado aqui à espera toda a minha vida. – À espera de quê? – À espera desta hora suprema, à tua espera... Mas fala... – Não posso, só com gritos é que posso falar... A outra coisa temerosa sacode-os... – Tu ouves?” (Brandão 2015: 86). Lembra-nos muito Samuel Beckett em *À espera de Godot*, mas também *Os irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévsky.

Raul Brandão fratura o discurso, constrói sequências de diálogos curtos, lacunares, que sugerem mais do que dizem. Utiliza muitas vezes frases interrogativas em detrimento das afirmativas, de forma a sugerir mais que a afirmar. Deixa intencionalmente as perguntas sem resposta, ou sem respostas válidas ou conclusivas. Equilibra o dito e o não dito, o interdito, o aludido e o calado. Faz sobressair o espanto, a contemplação e a intuição, fundando uma *gnose* do conhecimento primordial, genesíaco, místico e onírico, que é simultaneamente o início e o fim de tudo o que acompanha a vida e a morte. É a representação do homem à beira do abismo, que questiona a razão de ser e de existir, a condição da vida e da morte, consciente de que esses dilemas permanecerão por resolver sendo impossível não colocar a sua obra em linha com as teorias psicológicas que cresceram a partir de Freud e com as teorias filosóficas de Kant, de Schopenhauer, de Dostoievsky e de Tolstoi, também elas potencialmente dramáticas.

Com o aparecimento de novas estéticas, no séc. XIX, o silêncio deixa de ser considerado como elemento negativo, para se afirmar como signo, disputando o lugar até então reservado à palavra. Tal podemos interpretar do comentário de Brandão em *A Farsa*: “Os pobres têm muito que dizer – mas não o exprimem com palavras. Têm a alma cheia e não sabem falar. Nem precisam. Não é com palavras que comunicamos o que em nós há de melhor. Sentam-se um junto do outro” (Brandão 2001: 128).

Recorre ao silêncio para incutir nos seus textos uma aura de mistério e de ambiguidade e para provocar nos leitores pensamentos e sensações mobilizadoras da consciência e da mudança, como na Europa faziam Mallarmé, Rimbaud e Maeterlinck, expandindo a possibilidade de abertura e de atualização, como refere Scholes a propósito desta nova forma de ler: “Todos os livros terminam numa página em branco [...] aquilo que obtemos de cada texto é exatamente compensado por aquilo que damos” (Scholes 1989: 35). Mas o silêncio surge igualmente do desgaste, da artificialidade e do esvaziamento da significação da palavra. Pela voz de Gabiru, em *Os Pobres*, valoriza o silêncio com a denúncia do excesso de nomeação: “Ando a inventar uma língua nova, que seja como a das fontes e a das árvores, quando desponta março, para te exprimir o que sinto. Todas as palavras me parecem mirradas e servidas” (Brandão 2017a: 62). A ideia do desgaste das palavras pronunciada por Raul Brandão viria a ser igualmente enunciada por Adamov, por Ionesco e por Beckett. Sobre este último dramaturgo, Le Breton refere que: “[...] a palavra de Beckett é minada pelo silêncio, pela abstenção dos personagens” (Le Breton 1999: 236), tese que pode facilmente ser comprovada

com a leitura dos diálogos da peça *Dias Felizes*, especialmente de Winnie: “(Pausa.) Há tão poucas coisas a dizer. (Pausa.) Dizemos tudo o que podemos. (Pausa.) E nada é verdade, seja onde for” (Beckett 1989: 72-73).

Ao encontro da dramaturgia do silêncio, Raul Brandão aventura-se num projeto literário diferenciador, carregado de valor dramático. Como se pode ler em *A Farsa*, o silêncio fica associado à solidão, à treva e ao isolamento: “O silêncio é irmão da treva. Mesmo de dia empareda e isola” (Brandão 2001: 142); é em *Húmus* associado ao mutismo: “[...] a mudez e o horrível silêncio atroz” (Brandão 2015: 151). Remete-nos para o pensamento filosófico de Burke que defende que o silêncio, aliado ao vazio, à escuridão e à solidão é “uma causa de terror” (Burke 2013: 169), porque é uma das privações gerais e terríveis, como podemos observar em *A Farsa*:

A Cega habituou-se. [...] Apurou-se-lhe o ouvido e o tacto. [...] sente no silêncio a vida dos montes, e distingue todos os ruídos, e até a luz mais forte da luz mais fraca – o crepúsculo da madrugada. [...] À roda o silêncio – o silêncio em que se ouve a respiração dos montes – o silêncio em que ela sente o sol correr nas folhas – um silêncio cada vez maior e que lhe pesa como chumbo (Brandão 2001: 153-154).

Oferece o silêncio ao leitor/espectador para que este o interprete e preencha os lugares vazios do texto/peça. Raul Brandão parece proceder sistematicamente ao apagamento da importância da palavra em favor do silêncio: “Oh!, e basta de palavras! Diante das obras-primas deve reinar o silêncio, silêncio que nada perturbe e deixe criar a atmosfera de emoção, luar de sonho” (Brandão 2013: 176).

David Mourão-Ferreira refere que “*O Rei Imaginário* é uma verdadeira obra-prima no género, comparável apenas a certos monólogos de Tchekov – mas levando-lhes a palma na genial superação (ou supressão) das digressões marginais e no sábio doseamento [...] de elementos líricos, narrativos e dramáticos” (Mourão-Ferreira 1992: 178). Afirma ainda o mesmo autor que *O Doido e a Morte* é classificada com “uma grande unanimidade de juízos. ‘Obra perfeita’, lhe chamou Miguel Torga; ‘um dos raros momentos verdadeiramente geniais do nosso teatro’, [...] Luiz Francisco Rebello; ‘uma das suas obras mais perfeitas’, [...] João Pedro de Andrade” (Mourão-Ferreira 1992: 179). José Régio, por sua vez, diz que *O Doido e a Morte* é “uma afirmação de génio” no artigo “Literatura livresca e literatura viva” que escreveu em 1928. Também Miguel Torga, no seu *Diário*, referencia-se leitor de Raul Brandão e confessa predileção pelas obras apontadas como falhadas: “As suas

obras mais falhadas são para mim as melhores. [...] Há lá coisa mais palpitante de seiva, de eternidade, do que certos bosques de Raul Brandão!” (Torga 1999: 280). Maria João Reynaud defende que as “peças coligidas no único volume de *Teatro* publicado por Brandão [...] o colocam num lugar cimeiro da dramaturgia portuguesa novecentista” (Reynaud 2018b: 157) e que ao preconizar a contenção na forma e na linguagem, aproxima-se do teatro futurista: “Ao preconizar um teatro sintético, Brandão afirma o seu desvio do drama naturalista, chegando a aproximar-se do teatro futurista, à maneira de Marinetti” (Reynaud 2018b: 157). Vergílio Ferreira expressa a influência brandoniana e advoga a atualidade do autor e dramaturgo: “Raul Brandão é o escritor mais atual de todo o nosso meio século” (Ferreira 1990: 215).

É nossa convicção que a dramaturgia e o teatro de Raul Brandão, volvidos cem anos, continuam e continuarão a suscitar interesse, ainda que atualizadas em produções pós-modernas ou mesmo pós-dramáticas, com a massificação das novas tecnologias da informação e do audiovisual no mundo do espetáculo, porque, como refere Luiz Francisco Rebello, espelham problemáticas psicológicas, sociais e existenciais:

acima de tudo, percorre os seus livros e as suas peças, em apocalíptica torrente, uma obsidiante problemática, em que a prospecção psicológica, as preocupações sociais e a inquietação metafísica se entrelaçam e misturam, tal como se fundem um cristianismo e um socialismo, por igual anarquizantes, num cadinho onde se contorcem a miséria e a revolta, a dor e o sonho (Rebello 1994: 89).

Para concluir, poder-se-á afirmar, com propriedade, que Raul Brandão se destaca pelo vanguardismo do seu projeto literário ao inaugurar, em Portugal, uma dramaturgia do silêncio, na ficção e no teatro, pois, como refere Breton: “O silêncio é a língua de Deus porque contém todas as palavras, é uma reserva inesgotável de sentido” (Le Breton 1999: 177).

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

- Brandão, Raul. 1890. *Impressões e Paisagens*. Porto: ed. do autor.
Brandão, Raul. 1901. *O Padre*. Lisboa: Veja.
Brandão, Raul. 1903. *A Farsa*. Lisboa: Relógio d'Água.
Brandão, Raul. 1915. “O Coronel Hugh Owen”, in *A Águia*, 48.
Brandão, Raul. 1922. “Primavera Abortada”, in *Seara Nova*, 16.

- Brandão, Raul. 1923. *Os Pescadores*. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.
- Brandão, Raul. 1927. *Eu sou um Homem de Bem*. Lisboa: Seara Nova, 104.
- Brandão, Raul, e Brandão, Angelina. 1930. *Portugal Pequenininho*. Lisboa.
- Brandão, Raul, e Brandão, Júlio. 1981. *A Noite de Natal*. Lisboa: INCM.
- Brandão, Raul. 1984. *O Pobre de Pedir*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Brandão, Raul. 1986. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Brandão, Raul. 2005. *História dum Palhaço*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Brandão, Raul. 2007a. *Vida e Morte de Gomes Freire*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Brandão, Raul. 2007b. *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Brandão, Raul. 2010. *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*. Lisboa: Edição Babel.
- Brandão, Raul. 2013. *A Pedra Ainda Espera Dar Flor – Dispersos 1891-1930*. Lisboa: Quetzal.
- Brandão, Raul. 2015. *Húmus*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Brandão, Raul. 2017a. *Os Pobres*. Guimarães: Opera Omnia.
- Brandão, Raul. 2017b. *El-Rei Junot*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Brandão, Raul. 2017c. *Memórias*. Lisboa: Quetzal.
- Brandão, Raul. 2017d. *A vida e o sonho*. Silveira: E-Primatur.
- Brandão, Raul. 2017e. *Cinzentos e Dourados, Raul Brandão em foco nos 150 anos do seu nascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Bibliografia passiva

- Andrade, João Pedro de. 2002. *Raul Brandão – A Obra e o Homem*. Lisboa: Acontecimento.
- Barthes, Roland. 2020. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70.
- Beckett, Samuel. 1989. *Dias felizes*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Beckett, Samuel. 2006. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber.
- Burke, Edmund. 2013. *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do Sublime e do Belo*. Lisboa: Edições 70.
- Camus, Albert. 1942. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1951. *L'Homme Révolté*. Paris: Gallimard.
- Casimiro, Augusto. 1967. “No centenário de Raul Brandão” in *Seara Nova*.
- Castilho, Guilherme de. 1971. “A Farsa e a problemática de Raul Brandão” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*.
- Castilho, Guilherme de. 2006. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Castro, Ferreira de. 2002. “Na morte de Raul Brandão”, in *Castriana*.
- Cidade, Hernâni. 1923. “Teatro de Raul Brandão” in *A Águia*.
- Dostoiévsky, Fiódor. 2018. *Os irmãos Karamázov*. Lisboa: Editora Saída de Emergência.
- Ferreira, Vergílio. 1967. “No limiar de um mundo, Raul Brandão”, in *O Tempo*

e o Modo.

- Ferreira, Vergílio. 1990. *Espaço do Invisível*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Ibsen, Henrik. 1964. *Os Pilares da Comunidade*. Lisboa: Editorial Presença.
- Ibsen, Henrik. 1995. *Uma casa de boneca; O pato selvagem*. Amadora: Ediclube.
- Jung. 1961. *Problèmes de l'Âme Moderne*. Paris: Buchet/Chastel corrêa.
- Kant, Immanuel. 2020. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Lisboa: Edições 70.
- Le Breton, David. 1999. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lourenço, Eduardo. 2008. *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva.
- Machado, Álvaro Manuel. 1999. *Raul Brandão – Entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Presença.
- Machado, Álvaro Manuel. 2000. “Raul Brandão: para além dos modelos” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*. Porto: 259-266.
- Machado, Álvaro Manuel. 2004. “Literatura e Memória: A alegorização da História em Raul Brandão”, in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Porto: 337-342.
- Machado, Álvaro Manuel. 2018. “Ética e Estética em Raul Brandão”, in *Textualidade e memória: permanência, rotura, controvérsia*. CITCEM Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 67-77.
- Maeterlinck, Maurice. 2021. *Le Silence*. France: La Part Comune.
- Maeterlinck, Maurice. 2021. *Trois petits drames pour marionnettes, Interior, Alladine et Palomides, La mort de Tintagiles*. Espace Nord.
- Malato, Maria Luísa. 2003. *A retórica do silêncio na literatura setecentista*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Marinho, Maria de Fátima. 2007. “Prefácio” in Brandão, Raul. *El-Rei Junot*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Mourão-Ferreira, David. 1992. “Releitura do *Húmus*”, in *Tópicos Recuperados*. Lisboa: Caminho.
- Nemésio, Vitorino. 2017. *Raul Brandão íntimo*. Guimarães: Opera Omnia.
- Pirandello, Luigi. 2009. *Henrique IV e Seis Personagens em Busca de Autor*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Rebello, Luís Francisco. [1961?]. *Teatro Português: Do Romantismo aos nossos dias*. Lisboa: ed. Autor.
- Rebello, Luiz Francisco. 1967. “Raul Brandão e o teatro”. in *Seara Nova*, 1458. Artes e Letras.
- Rebello, Luiz Francisco. 1994. “Um teatro de dor e de sonho”. in *Fragments de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Reynaud, Maria João. 1999. “Raul Brandão e o expressionismo literário: notas para uma leitura de *A Farsa*”. in *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*.
- Reynaud, Maria João. 2001a. “Do sonho ao grito”. in *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*. Porto: Universidade do Porto.
- Reynaud, Maria João. 2001b. “Raul Brandão e Vitorino Nemésio: Afinidades

espirituais e estéticas”. in *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*.

Reynaud, Maria João. 2015. “Introdução *Húmus* de Raul Brandão: uma obra em devir”. in Brandão, Raul. *Húmus*. Lisboa: Relógio d’Água.

Reynaud, Maria João. 2016. *Margens, Ensaios de Literatura*. Porto: Edições Afrontamento.

Reynaud, Maria João. 2018a. “Raul Brandão e o teatro: erro, sacrifício e redenção”. in *Revista CEM, Cultura, Espaço & Memória*. 9. CITCEM. Porto: Edições Afrontamento.

Reynaud, Maria João. 2018b. “Raul Brandão e o teatro (algumas notas)”. in *Libretos o Palco e a Cidade, teatro no Porto 1850-1950*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Sartre, Jean-Paul. [198-?]. *As mãos sujas*. [Mem Martins]: Europa-América.

Schiller, Friedrich. 1997. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Lisboa: INCM.

Scholes, Robert. 1989. *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições 70.

Steiner, George. 2014. *Linguagem e silêncio, ensaios sobre a literatura, a linguagem e o inumano*. Lisboa: Gradiva.

Strindberg, August. 1978. *O sonho*. Editorial Estampa.

Strindberg, August. 1960. *Seven Plays by August Strindberg: The Father; Miss Julie; Comrades; The Stronger; The Bond; Crimes and Crimes; Easter*. New York: Bantam Books.

Tchekov, Anton. 1965. *Ivanov*. Lisboa: Editorial Presença.

Tchekov, Anton. 1988. *Três irmãs*. Lisboa: Relógio D’Água.

Torga, Miguel. 1999. *Diário. I-VIII*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Vasconcelos, José Manuel. 1991. “Húmus de Raul Brandão: Algumas notas de leitura”. in Brandão, Raul. *Húmus*. Lisboa: Vega.

Viçoso, Vítor. 1984. “Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias”. in Brandão, Raul. *O Pobre de Pedir*. Lisboa: Comunicação.

Viçoso, Vítor. 1999. *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos.

Viçoso, Vítor. 2000. “Simbolismo e Expressionismo na ficção brandoniana”. in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*. Porto: Lello.

Viçoso, Vítor. 2002. “Apresentação”. in *Raul Brandão a Obra e o Homem*. Lisboa: Acontecimento.

Viçoso, Vítor., 2014. “A pedra a desfazer-se em espuma” in Brandão, Raul, *Os Pescadores*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 13-32.

Yates, Frances Amelia. 2007. *A arte da memória*. Campinas. SP: UNICAMP.

TERRAS DO DEMO, O PRINCÍPIO DO FIM DO NATURALISMO?

Antero Barbosa (UP)

ABSTRACT

Opening the book *Terras do Demo*, published in 1919, in a dedication to Carlos Malheiro Dias that becomes a veritable preface-manifest, Aquilino Ribeiro denies previous literature and promotes the beginning of a new literary trend, Regionalism.

Official criticism did not take long to confirm these guidelines, with Joel Serrão confining the validity of Naturalism to the period from 1875 to 1919.

This article intends to show that *Terras do Demo* was not the beginning of the end of Naturalism. Moribund but not dead, Naturalism has always remained underground in many of the later literary currents, having re-emerged, albeit in a different textual framework, at the beginning of the 21st century.

Keywords: Naturalism; *Terras do Demo*; Aquilino; Realism.

RESUMO

A abrir o livro *Terras do Demo*, publicado no ano de 1919, em dedicatória a Carlos Malheiro Dias que se torna um verdadeiro prefácio-manifesto, Aquilino Ribeiro renega a literatura precedente e promove o início de uma nova corrente literária, o Regionalismo.

A crítica oficial não tardou muito em confirmar estas balizas, tendo Joel Serrão confinado a vigência do Naturalismo para o período de 1875 a 1919.

Este artigo pretende mostrar que *Terras do Demo* não foi o princípio do fim do Naturalismo. Moribundo mas não morto, o Naturalismo manteve-se sempre subterrâneo em muitas das correntes literárias posteriores, tendo reemergido, embora segundo um diferente enquadramento textual, nos princípios do século XXI.

Palavras-chave: Naturalismo; *Terras do Demo*; Aquilino; Realismo.

Recebido em 12 de dezembro de 2022

Aceite em 16 de abril de 2023

1. O prefácio-manifesto de *Terras do Demo*

De acordo com a definição proposta por Massaud Moisés, no verbete que sobre a matéria elaborou para o 3.º volume do *Dicionário de Literatura*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, o Naturalismo conduz “a ciência para o plano da obra de arte, fazendo desta como que meio de demonstração de teses científicas, especialmente de parapsicologia”, e “implica uma posição combativa, de análise dos problemas que a decadência social evidenciava, fazendo da obra de arte uma verdadeira tese com intenção científica” (1997: 701). Acrescenta o crítico brasileiro que o naturalista “põe luvas de borracha e não hesita em chafurdar as mãos nas pústulas sociais e analisá-las com rigorismo técnico, mais de quem faz ciência do que literatura” (1997: 701), e que os naturalistas “não sondam a alma e o espírito das personagens senão para corroborar desvios de comportamento, no geral baseados no exacerbamento dos sentidos e nos apetites carnis” (1997: 702), e demonstram uma “posição de espírito baseada no repúdio de qualquer subjetivismo e no desejar para a obra de arte uma orientação mental definitivamente científica e objetiva” (1997: 702/3). Das frases citadas pode-se concluir que o autor do artigo usa intencionalmente, quase como *slogan*, termos relativos a “ciência” e “objetividade”.

É de grave indefinição a escolha do marco que configura o início dos períodos literários. Todavia, por comodidade e necessidade da teoria crítica, quase sempre se procede ao registo de uma data, em regra o ano da publicação da primeira obra representativa da nova corrente.

Já com distância temporal favorável, em 1962, à beira da morte de Aquilino que ocorreria no ano seguinte, Joel Serrão, em artigo de *Temas Oitocentistas – II* intitulado “De Eça de Queirós a Aquilino Ribeiro – Uma Sondagem Histórica Através do Romance”, decreta o funeral do Naturalismo para o ano da publicação de *Terras do Demo*, estabelecendo como fronteiras da corrente os anos de 1875 a 1919.

Para a generalidade da crítica, 1919 é, portanto, na literatura portuguesa, o ano que marca o final do Naturalismo, cuja evolução degenerativa o havia tornado artificial e estéril, e, simultaneamente, inicia uma nova corrente literária, o Regionalismo, classificação proposta por Joel Serrão no ensaio acima citado (1978: 96). O próprio Aquilino trabalha afincadamente para a validade da tese, na dedicatória do livro a um destacado escritor naturalista, Carlos Malheiro Dias, dedicatória profética mas paradoxal, porta-

dora de muitos aspetos que se viriam a confrontar com a evolução literária. Dedicatória que, mais do que um prefácio, é verdadeiramente o manifesto literário do Regionalismo. Citamos a seguir algumas dessas coordenadas.

1.1.

Escreve Aquilino Ribeiro que a obra literária deve ser tosca nas “imagens, incrível no que conta”, composta na “linguagem do tempo dos afonsinos” (1974: 7), deve passar-se e tratar de sítio onde “nunca Cristo ... rompeu as sandálias”, sítio do qual se diz que “a gente comia calhaus e ladrava como os cães” (1974: 7), em suma, em terra à margem da civilização, nas terras do demo. Para obter esse modelo de obra, deve o autor ousar a negativa, renegar matéria e materiais utilizados por outros autores: não malbaratar “louçanias, vidrilhos ou esmaltes de estilo” (1974: 8).

Deve recorrer a personagens, ou “criaturas em que assenta até mal a gravata” (1974: 8/9), mantendo apenas uma ou outra a quem é permitido o topete de se interrogar, motivo porque se torna “intruso” e é expelido pelo “meio” (1974: 9). O escritor deve reproduzir fielmente o “léxico” das gentes que retrata, porque não é “carpinteiro de romance”, deve ser “cronista” e poder, ufano, gritar: “as minhas vozes ouvi-lhas” (1974: 9). As páginas devem rescender ao “tojo e ao burel azeitado”, deve “descer a arte sobre a bronca, fragrante e sincera serra” e “ativar o desquite entre a nossa Língua e essa literatura desnacionalizada, francizante, de que se atulha a praça” (1974: 9). O “renascimento literário tem de volver às origens, aos clássicos e ao povo” (1974: 9). A aldeia serrana, material e tema, é assim mesmo: “barulhenta, valerosa, suja, avara, honrada, com todos os sentimentos e instintos que constituíam o empedrado da comuna antiga” (1974: 10). “Em tais condições de primitividade, a pena descreve, mas tornar-se-ia ridícula analisando”, forçoso é “escrever com pena de aço e não com pena de pato” (1974: 11). Nessas páginas o animal homem vive e entrecena com os restantes animais, a que se dá o qualificativo coletivo de “bicharada” (1974: 12). Trata-se, portanto, de um “estudo do mundo pitoresco e primário da pedra de lameira”, não examinado “à lente”, não avantajado nem alindado (1974: 12).

1.2.

A “literatura regionalista” não é, contra o que dizem, “uma especulação toda de generalidade, sem galardão do público” (1974: 10). É uma “arte de

contração, suspendendo o espírito em seu voo a entranhar-se na análise” (1974: 10). “Fritz Reuter, alemão, Björnson, norueguês, o próprio Tolstoi aí firmaram seus nomes”, e em Espanha e em França estava mesmo de moda (1974: 10). A “arte regionalista” corresponde a uma literatura que é “uma necessidade”, e, porque a “madre é na aldeia” não deve recorrer a outros predicados que além dos de “picar a nascente, remover o veio da Língua viciado por outras línguas, corrompido pela gíria da urbe, rebater no estilo dos Quinhentistas” (1974: 11).

“O Balzac de *Les Paysans* e o Júlio Dinis de tudo o que fez e do que deixou de fazer pertencem a escolas que me não tentam” (1974: 12/3), diz Aquilino, isto é, não o tentavam e, por óbvia dedução, ao Regionalismo.

2. A contra-prova do texto

Muitas são as qualidades de Aquilino, uma delas largamente presente neste “manifesto”: a ironia. Por tal motivo, o seu tom jocoso não pode ser levado inteiramente a sério. Mas há algumas traves-mestras que são coisa séria, como tudo em literatura, e são seguramente para levar a sério. Hoje, mais de cem anos após a publicação das suas primeiras obras, pode-se observar *grosso modo* o que a evolução literária fez vingar ou negar das proposições assinaladas. Antecipando já duas conclusões ao final deste artigo: que Aquilino se tornou um grande escritor, mas não propriamente a elas devido, e que sem elas seria porventura ainda maior; e que o Realismo e o Naturalismo não se deram por mortos e foram influenciando sempre a literatura, até aos dias de hoje.

Estas e outras conclusões assentam, também, em contradições evidentes do manifesto ou do seu confronto com a futura consecução literária.

2.1.

Desde logo, porque a dedicatória se dirigia, não ingenuamente decerto, a um destacado naturalista, Carlos Malheiro Dias, a quem são amplamente expressos o apreço e a admiração, em títulos honoríficos tais como o de “príncipe das letras” (1974: 7), cujos livros ensinam ao mesmo tempo que desesperam os aspirantes a escritor “em sua magistral lição” (1974: 9). Ora, Malheiro Dias era um dos mais firmes representantes da tal “literatura francizante”, da língua “viciada por outras línguas, corrompida pela gíria da urbe”, “mareada dos vícios brilhantes e virtudes postiças do século” (1974: 13). Há, aliás, aqui, um pormenor curiosíssimo que o decurso dos anos in-

verteu: Aquilino, discípulo de Malheiro Dias a que venera, é hoje mestre; quanto ao segundo não é mestre nem discípulo de quem quer que seja.

Ao contrário do que afirma Aquilino, quase tão seletivo como o seu contemporâneo Pessoa, não se tratava de regressar aos Quinhentistas e enforçar “arcades, pregadores e gongóricos de má morte” (1974: 11). Gongórico era o grande escritor Raul Brandão que, recentemente publicara *Húmus*, dois anos antes, e outros grandes escritores o viriam a ser, ao menos em parte, na literatura portuguesa. Por outro lado, não há regresso em literatura, apenas retoma parcial, sobretudo se se trata de um regresso de quatrocentos anos. Isso havia já sido feito, com êxito, pelo Romantismo, corrente que, como todas, se esvaíra, tendo sido devorada pelo agora abjeto Naturalismo.

Menos feliz ainda é a referência a Balzac e Dinis, escritores há muito consagrados e superados em termos de período literário. Deixando entrever a máscara de quem ergue o “não” como S. Pedro escondendo subtilmente o sim, Aquilino blasfema do que lhe não interessa, mas esquece-se de mencionar o que lhe interessa muito e que todos sabemos, daquelas tão lamentáveis escolas: os outros Balzacs, Camilo e Fialho. O próprio livro o confirma, não será preciso aguardar pelos próximos. É óbvio que uma afirmação deste teor entra logo em choque com afirmações do mesmo texto: o outro Balzac não é exclusivamente rural; muitas das suas melhores obras são urbanas, a tal urbe que corrompe pela gíria a literatura. É óbvio também que a descrição florescente de *Terras do Demo* deve muito a Júlio Dinis, à sua estilística, não evidentemente aos seus seres bondosos e aos finais de ao-pé-do-altar excomungados por Aquilino. A referência a Dinis, confrontada com a expressão formulada de que o romancista deve ser escoreito e reproduzidor fiel do “léxico” popular, além de contraditória é repetitiva de teses já defendidas por Dinis: “Para que o diálogo interesse e iluda, é mister que o autor se esconda o mais possível ... e pôr na boca dos atores da sua narração palavras que fossem de esperar deles” (1910: 34). Aquilino zomba gratuitamente de Dinis e Eça. Em relação a Dinis, reaviva a “leveza” de que o romancista já fora acusado por Eça de “morrer de leve”, ao referir-se de forma indigna a “o que deixou de fazer”; ao visar indiretamente Eça, mencionando a hipótese de “ocupar ... páginas com um janota do Chiado” (1974: 13), estava longe de supor que iria gastar três romances rodados na capital, *Maria Benigna*, *Mónica* e *O Arcanjo Negro*, sem se ter aproximado da sombra de *O Primo Basílio*.

Porventura terá Aquilino pretendido que os seus serranos fossem mais verídicos que os camponeses de Dinis e Balzac, mas deveria ter presente que a sua obra, tal como a dos outros dois autores, o era de ficção e não

documentário académico. Não é, todavia, por tais argumentos que logra subtrair-se ao torno implacável do Naturalismo: não poderá negar que os seus serranos e vilanias não se aparentam às gentes naturalistas de Zola, nomeadamente a aldeia vegetativa dos Artaud em *O Crime do Padre Mouret* e as aldeias instintivas de *A Terra*.

Por outro lado, veja-se o desacerto de Aquilino, citando como regionalistas Fritz Reuter, Björnson e Tolstoi, sendo que este era já muito mais universalista que regional e os dois primeiros foram varridos da história literária apesar do nobel atribuído ao norueguês. Com efeito, os dois primeiros autores notabilizaram-se na segunda metade do século XIX por obras que espelhavam o meio rural e provinciano e, nestas circunstâncias, mais acertado fora para Aquilino nomear autores portugueses como Júlio Dinis, Pedro Ivo, Trindade Coelho e Teixeira de Queirós. Por outro lado, deve ser evidenciado que certas obras de Björnson promovem a crítica social e religiosa, que são marcas evidentes do Naturalismo.

Como acontece com todas as correntes, o Regionalismo não é criado do nada por Aquilino. O pendor regionalista é verificável em Fialho e Trindade Coelho, com nitidez no escritor saudado por Aquilino, Malheiro Dias, e de forma notória na *Comédia do Campo* de Teixeira de Queirós.

Todos sabemos e Aquilino também o sabia, que a sua literatura era, e seria, mau grado o seu ato de fé, influenciada e francizante. Essa denúncia vem agravar o que havia já sido declarado no *post-scriptum* a *A Via Sinuosa*: “O que corre para aí é a prosa parisiense.” Não pode, todavia, negar Aquilino o fascínio por essa literatura, nomeadamente a de Anatole France, o que aliás só pode ser considerado louvável e inevitável para quem, como Aquilino, viveu, amou e estudou em Paris e arredores.

Grande é a importância de Realismo e Naturalismo para Aquilino ao elaborar o prefácio-manifesto de *Terras do Demo*. Mas, em rigor, deveria provavelmente ter tido a preocupação de elaborar alegações e demarcar-se da corrente que preponderava, o Neo-Romantismo, e daquela que também estava nascendo, o Modernismo, que haveria de se prolongar até aos dias de hoje no Segundo Modernismo e no Pós-Modernismo.

2.2.

Muitas outras contradições viria a defrontar o manifesto-prefácio de *Terras do Demo* face à evolução literária e às novas gerações, mantendo, no entanto, ainda hoje validade, quanto mais não fora documental.

A mais cruel de todas é que não pôde cristalizar uma escola com o título de Regionalismo. O próprio Aquilino se rebelou a páginas tantas, farto de ser nomeado regionalista.

O Regionalismo e suas derivantes, sendo na opinião de Saraiva/Lopes uma “inflexão da tradição naturalista” (2005: 1024), foi, no entanto, posteriormente largamente cultivado e abordado, com a acusação severa de falta de universalidade, pecado que renegavam e de que se lastimavam os próprios cultores. Podem ser citados como representantes dessa escrita os seguintes autores: o Minho de Antero de Figueiredo nas obras *Senhora do Amparo* (1920) e *Miradouro* (1934); Manuel Ribeiro e o ambiente alentejano de *A Planície Heroica* (1922); Manuel de Brito Camacho e a ficção rural alentejana de *Gente Rústica* (1922) e *Gente Vária* (1928); Samuel Maia e o regionalismo beirão de *Língua de Prata* (1929); o regionalismo transmontano de Campos Monteiro na obra *Ares da Minha Serra* (1933); Pina de Moraes e o Douro de *Sangue Plebeu* (1942) e *Vidas e Sombras* (1949). Sem dificuldade excessiva, poder-se-iam enquadrar nesta estética rural obras de autores mais representativos da literatura portuguesa, designadamente: Ferreira de Castro e o ambiente beirão de *Emigrantes* (1928) e *A Lã e a Neve* (1947), a paisagem madeirense em *Eternidade* (1933) e o ambiente do Barroso em *Terra Fria* (1934); Alves Redol e a região do Ribatejo em obras como *Gaibéus* (1939), *Avieiros* (1942) e *Fanga* (1943), o Douro no ciclo *Port-Wine* (*Horizonte Cerrado*, 1949, *Os Homens e as Sombras*, 1951, e *Vindima de Sangue*, 1953), e o Alentejo na obra *Barranco de Cegos* (1961); Manuel da Fonseca e o seu Alentejo nas obras *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958); algumas das primeiras obras de Vergílio Ferreira, ambientadas na serra da Estrela, *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944), *Vagão “J”* (1946) e *Mudança* (1949); o Douro em que decorre a *Vindima* (1945) de Miguel Torga; as alentejanas terras de Fernando Namora, presentes nos livros *Casa da Malta* (1945), *Minas de S. Francisco* (1946) e *O Trigo e o Joio* (1954); as terras do Alto Minho em obras de Tomaz de Figueiredo, tais como *A Toca do Lobo* (1947), *Uma Noite na Toca do Lobo* (1952), *A Noite das Oliveiras* (1965) e *A Má Estrela* (1969).

O romance de tendência ruralista perpetua-se na literatura portuguesa, embora o seu culto se vá desvanecendo. Em finais do século XX e princípios do seguinte podem ser apontadas: obras de José Riço Direitinho, *Breviário das Más Inclinações* (1994) e *O Relógio do Cárcere* (1997); de Francisco Duarte Mangas, *Geografia do Medo* (1997), *Diário de Link* (2002), *Transumância* (2002), *Breviário da Água* (2002) e *A Rapariga dos Lábios Azuis* (2011); de Rentes de Carvalho, *Ernestina* (1998) e *La Coca* (2000); de Cristina Cruz, *Os Remorsos da Lua* (2005); de André Gago, *Rio Homem* (2010).

2.3.

A maior contradição ao manifesto é a própria obra futura de Aquilino, sendo de destacar quatro vetores.

Aquilino é um esforçado continuador do Realismo. Porque o Regionalismo por ele definido entronca, basicamente, em uma modalidade do próprio Realismo, auto-limitada no seu alcance. Um dos objetivos máximos do Realismo é a reprodução objetiva do real. Da mesma forma faz Aquilino a defesa do Regionalismo, tentando ser fiel ao dizer popular, subsumindo-se ao léxico do povo, ambicionando uma coincidência e cristalização em que as suas são as vozes das gentes: “as minhas vozes ouvi-lhas”. Não é, todavia, a literatura a arte da fotografia, mas a arte de cada escritor. Pelo que, inédito e único, Aquilino expõe a arte de um real transfigurado em 1959, na obra *A Casa Grande de Romarigães*, publicada já depois da eclosão de várias escolas literárias a que Aquilino não deu cavaco, obra que é um largo fresco que, embora maioritariamente rural, desemboca no universal. De facto, a narração cobre a história de vários séculos do país, e a forma superior com que o escritor interliga todas as gerações, faz jus à ambição que sempre teve de atingir a universalidade literária.

Creemos todavia que a fratura periodística deverá ter ocorrido não com *Terras do Demo* mas com *Andam Faunos pelos Bosques*, obra da década seguinte. Aí atinge o autor o fulgor maior sem cair, ou sem que possa ser acusado de ter caído, em pecadilhos regionalistas. Os quadros divergentes que se fendem para dar unidade à obra, representam inquestionavelmente uma corrente literária que veio a ter fortuna muito mais tarde na América latina, e que Aquilino não desenvolveu: o Realismo Mágico. O que não evita que nesta obra Aquilino seja o mais naturalista dos naturalistas, em primeiro lugar porque o texto é a expressão das forças da natureza, e depois porque de acordo com a definição tradicional do termo, expressa por Clarín em *La Regenta*, “el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos.” (2003: 14)

O manifesto de Aquilino, impresso no “prefácio” a *Terras do Demo*, prefácio e obra considerados pela crítica para determinar o final do Naturalismo, foi plantado em lugar errado. Tê-lo-ia sido, fronteira e fratura, se constasse de *A Via Sinuosa*.

Porque *Terras do Demo* é ainda uma obra, em aspetos essenciais, notoriamente naturalista.

No prefácio-manifesto Aquilino menciona os *Paysans* de Balzac mas omite os “paysans” de Zola, o introdutor do Naturalismo na Europa. Fato surpreendente, considerando que Aquilino viveu largos anos em França e conhecia bem a literatura daquele país. Ora, as analogias entre *Terras do Demo* e *A Terra*, obra de Zola publicada em 1887, são por demais evidentes.

A começar pelo próprio título, que usa termos coincidentes. E se o título de Aquilino se torna uma marca de água para uma geografia humana dura e candente, a obra de Zola bem poderia intitular-se “Terras do Inferno” ou “O Inferno na Terra”, de tal modo a atmosfera ambiental é oprimida de hipocrisia, violência e violação de valores. A este propósito, deve ser salientado que Aquilino, ao introduzir o demo no título não é inteiramente original: apesar de distante da visão negra e terrífica de *Terras do Demo*, foi George Sande que inventou títulos demoníacos para dois dos seus livros: *La Mare au Diable* (1846), traduzido em português por *O Charco do Diabo*, e *Le Diable aus Champs* (1856).

Por outro lado, ambas as obras espelham o ambiente rural, meio em que predomina o instinto, a luta pela sobrevivência, pela herança, o atropelamento dos ventos contrários. Conforme define o próprio texto de *Terras do Demo*, trata-se de “realidades que prendem o instinto à terra” (1974: 349).

Em ambas as obras se desenvolve a viva e realista e, muitas vezes, acidentada, descrição de idênticas fainas e tradições campestres: a sementeira, o plantio, a rega, a malhada, o serão, a festa do orago.

Ambas as obras formulam a tese, amplamente naturalista, da influência do meio: em *A Terra* é o forasteiro João Macquart que é expulso da aldeia por ação da família da defunta esposa, Francisca; em *Terras do Demo*, conforme atesta o próprio autor no prefácio, Inácio Mioma torna-se intruso e é expulso pelo meio apesar de “nado e criado na aldeia” (1974: 234). A propósito destes dois personagens, como não comparar os dois finais psicológicos dos livros, em que João e Mioma se deslocam tecendo pensamentos, a caminho de outras terras e de outras gentes porque destas se sentem manifestamente empurrados.

É comum em ambas as obras a presença do caçador furtivo, símbolo da habilidade e do parasitismo do campónio especializado em subtrair o alheio recorrendo a armadilhas, em *Terras do Demo* ainda na figura embrionária do larápio, representada por João Bispo, o “homúnculo hediondo” (1974: 353) nas palavras subjetivas do escritor, que furta os ovos e galináceos da vizinhança com laços primitivos. A sedução por este espécime de personagem é muito vincada em Aquilino, que os virá a representar noutras obras,

com especial desenvolvimento em «A Casa Roubada», uma das duas novelas que dão título ao livro *O Servo de Deus e a Casa Roubada* (1941), novela que, de acordo com o prefácio do autor, é um retorno ao regionalismo das *Terras do Demo* (1985: 17).

A atuação dos seres humanos é animalesca, o animal apodera-se do ser humano, o crime aproxima-se da normalidade. Esta vertente animal em *Terras do Demo* apropria-se inclusivamente do título da primeira parte do livro, «A Velha e o Lobo»: a velha é Rosa Gaudêncio, uma das personagens principais, e o lobo é o genro, Luís Rola, que logra subtrair à sogra o tesouro longamente escondido de quarenta libras que a própria furtara em solteira a almocreve hospedado na estalagem do pai.

De *A Terra* dizem os críticos que o título é símbolo e sintoma da ação: a terra é a personagem principal da obra, na região os camponeses consagram-se à paixão pela terra e pela sua posse, é como se aquela fosse uma espécie de noiva ou namorada inseparável. Em *Terras do Demo* verifica-se algo semelhante: Luís Rola, o genro malvado, após o retorno do Brasil acorrenta-se ao trabalho agrícola, creditando à gleba um “amor animal, sem tagatés, que votava a Florinda”, a esposa, “e o amor suspicaz que se tem pela amante, de incerta fidelidade.” Os campos, para este personagem, eram “migalhos ... mais estremecidos que os próprios membros do corpo” (1974: 110-1).

O que acabamos de afirmar nos parágrafos precedentes é corroborado, por exemplo, por José Maria Rodrigues Filho, no artigo, publicado em 2009, sob o título «Desenlaces terríficos em *Terras do Demo* de Aquilino Ribeiro» (in *Aquilino Ribeiro, Voltar a Ler/3*), notando-se apenas uma natural evolução: em *Terras do Demo* não se trata já dos “anormalismos patológicos” desenvolvidos por Abel Botelho, mas, na opinião do ensaísta, de “degenerescências psicopatológicas”.

Com a agravante de que, tal como quase sempre na narrativa naturalista, são vitimadas as mulheres, no caso desta obra de Aquilino, Rosa Gaudência e Glorinhas.

3. A contra-prova de *A Via Sinuosa*

3.1.

Retome-se uma das críticas mais assertivas do prefácio-manifesto, a que contende com Júlio Dinis: “O Balzac de *Les paysans* e o Júlio Dinis de tudo o que fez e do que deixou de fazer pertencem a escolas que me não tentam.”

Vai mais longe Aquilino do que fora o próprio Eça. Mas a tentação lá está n'*A Via Sinuosa* e lá consta, igualmente, algo que Dinis se deixou fazer: padre Ambrósio, um padre bondoso, o inverso de tantos padres que posteriormente engendrou, e que é uma cópia do reitor das *Pupilas*.

3.2.

Passemos, agora, ao apuramento de contradições intrínsecas na *Via Sinuosa*, as quais poderão, em parte, ser transpostas para romances posteriores.

Desde logo, a entrada na cidade de Lamego, e que o livro indica como sendo a primeira, não se compadece nem com a curiosidade nem com a linearidade da ficção. Há aqui um equívoco, de principiante, que dá a um espírito adolescente que pela primeira vez pisa uma cidade monumental o conhecimento de quem nela viveu largamente. Há aqui um conflito entre o personagem e o escritor, entre a realidade e a ficção, em que esta subleva aquela, mas dando-a numa outra realidade, a ficcional.

Por outro lado, entendemos que Libório e Celidónia, um dos pares do livro (o outro é Libório/Estefânia), não é, pese embora a opinião abalizada de Eduardo Lourenço, que o define como “amor de infância sem paralelo na literatura portuguesa” (1994: 233). Não sabemos se Aquilino se esforçou nesse sentido. Mas inferimos que não foi capaz de superar o par fabuloso das *Pupilas* de Júlio Dinis, que parte o livro ao meio, Daniel e Margarida.

3.3.

Entendemos que, ao invés de *Terras do Demo*, deverá ser considerada *A Via Sinuosa*, publicada um ano antes, como obra de superação e inovação relativamente a correntes literárias precedentes. Desses aspetos originais indicamos de seguida alguns argumentos.

Um deles consiste, mais do que em recorrer a personagens mais propensas ao mal que à bondade, em proceder de forma inédita à expulsão da personagem. O Rolim, personagem que não ascende à publicidade, é um malandro expulso do livro. No final do capítulo sétimo, na página 161 da edição da Bertrand de 1960, vai o livro a meio. É vulgar toparmos personagens em livros de que não mais saibamos. Mas não é vulgar a expulsão. Rolim, após algumas malfetorias, é afastado de cena. Escorraçado pelas palavras iradas dos Violas, pai, mãe e filho, e, também, com o perdão e o

ferrete do próprio pároco, escritos nas suas costas de criminoso, com uma incongruente evocação bíblica: “– Lá vai trepando o calvário, o miserável!” (Ribeiro 1960: 168)

Um outro dos aspetos relaciona-se com o final do livro que é um novo começo. Próprio de alguns romancistas, que vão na frente dos êxitos editoriais. Releia-se esse final, exemplar, que pretende uma saída múltipla e simbólica: do meio, da história, do livro: “Saí a passos lentos, cabisbaixo, outro homem. E, pela terra rasa de neve, sem rumo, esclarecida por um vago horizonte, marche, marche, costas voltadas implacavelmente ao que ali ficava.” (Ribeiro 1960: 346) Quem não ficava é Libório Barradas, a quem, ao contrário de Rolim, fica reservada a manutenção do personagem em livro futuro. O escritor não lhe volta costas. E vai-lhe atribuir, não um capítulo, não um conto, mas um romance inteiro, embora com outro horizonte sobre a cabeça: *Lápides Partidas*.

O terceiro aspeto digno de menção refere-se à simetria criada relativamente à posição do narrador: a presentificação filtrada e ajustada do passado. É isso que explica a ambiguidade do capítulo em que se pretende a primeira entrada na cidade de um personagem que já lá entrou várias vezes. Mas que também permite que o leitor vá de braço dado com o escritor, abordando a memória e as cenas que dela ressaltam. E que dá a este a legitimidade de poder afirmar que Aquilino é um seu biógrafo, mesmo que o cerne do contexto provenha de uma obra autobiográfica. Autobiográfica, mas com um esforço que consegue ascender, com todo o direito, ao ficcional.

Deve, ainda, ser mencionada a contradição da escrita em primeira pessoa. Quem fala é Aquilino, não há o escritor Libório Barradas. Em caso algum. Mas a ficção funciona. Daí que seja útil divergir da habitual distinção entre o Aquilino prosador e o Aquilino ficcionista, taxando-se este de contador e paisagista. De facto, *A Via Sinuosa* não é um romance, mas um memorial. Que se perde na ficção. Ao capítulo da descrição segue-se uma pausa, capítulo estático ou capítulo de êxtase literário. É um abcesso. Conto sem conto. Entremeadas vão as cenas e alguns contos contam-se.

3.4.

A Via Sinuosa, sendo o primeiro romance de Aquilino, não sendo em rigor um romance, é porventura o romance mais perfeito e completo de Aquilino. A globalidade da sua trama, o cosmopolitismo do seu espaço, a intensidade das emoções que elabora, a altura das relações que equaciona,

cremos que não volta a repetir de forma tão global. O tratamento literário do livro contém aspetos que o escritor deve ter considerado pecaminosos e a sua mão liberal, no que a aspetos sexuais respeita, fechou-se ostensivamente em obras futuras.

A perfeição do livro está no próprio livro, cujas reedições não sofreram retoque. Ao contrário de *Terras do Demo*, a proclamada obra-prima, escrita em 1917 e refundida em 1946, com quase trinta anos em cima.

Dos predicados que sustentam a superação naturalista nesta obra de Aquilino destacam-se nitidamente mais dois aspetos: o lado sensual retratado em Estefânia, um fogo que raramente voltou a queimar as páginas de Aquilino, e a descrição animal que faz do capítulo décimo toda uma obra-prima. Sendo que neste último aspeto Aquilino faz jus ao epíteto de mestre que muitos lhe atribuíram: a vida animal. Que no escrito, além de animal, é humana. A que representa um eixo na literatura do autor. A estas rolas ele iria acrescentar, de forma absolutamente inultrapassável, outros alentados comparsas: a raposa infantil, os lobos quando uivam, os pavões gritantes de Romarigães, a lebre de vírgula no rabo, o coelho o peixe o pássaro, e ainda, um animal, antigo e inverosímil, que dá vida lendária a um romance inteiro: os faunos de *Andam Faunos pelos Bosques*.

3.5.

O que significa que a grande literatura de Aquilino, à luz do presente, é a que segue a via sinuosa e não a que representa as terras do demo.

Como se sabe, as maiores obras do Naturalismo português são um prognóstico. De uma sociedade que, aparentando combater, desenvolve e degenera, a qual permanece, acrescida, muitos anos depois.

Não duvidamos da aldeia que se retrata em *Terras do Demo*. Como Aquilino não deveria ter duvidado das terras da *Morgadinha*. Porque estas permanecem atuais, embora retocadas. As terras do demo, e a sua verdade, varreu-as a estrada, o comboio, a televisão e a nete. Nem ruínas delas sobram. Fica a obra, como um mausoléu. É a prova da sinuosa via do romance aquilino.

4. O Romance urbano e as analogias na descrição

Pelas afirmações contidas no prefácio-manifesto de *Terras do Demo* e posteriormente em alguns dos capítulos de *Abóboras no Telhado*, não subsis-

tem dúvidas de que Aquilino, mais do que menosprezar, ignora voluntariamente a obra de Abel Botelho. E subsistem dúvidas de que, sequer, a tenha lido.

Mas um dia, já consagrado e já na década de 30, em termos de quase aposta para os críticos e para si próprio, Aquilino decide-se a enveredar pela exploração do romance urbano, tendo produzido nessa década e na seguinte três exemplares: *Maria Benigna* (1933), *Mónica* (1939) e o *Arcanjo Negro* (1947).

Não resistindo a incluir a descrição nesses textos, Aquilino defronta-se precisamente com o espaço citadino de Lisboa já largamente descrito nas obras de Abel Botelho. E o resultado a que seguramente chegamos, é que existe grande parentesco entre os textos dos dois autores, a que Aquilino basicamente apenas acrescenta alguma vivacidade e ironia. Para demonstração das semelhanças, vamos proceder à breve comparação de dois excertos de cada um dos autores, recolhidos das obras *O Livro de Alda* e *O Arcanjo Negro*, separadas na sua publicação por 49 anos.

4.1.

O primeiro extrato representa um fresco de rua lisboeta em hora sossegada:

Estávamos na rua central da Avenida, no enfiamento da rampa da Rua da Alegria com a Rua das Pretas. ... Àquela hora, a grande aorta da cidade ia quase completamente silenciosa e deserta. O pesado giro dos «americanos» cessara; mal a uma ou outra esquina apontava algum raro vulto de tardígrafo, breve apagado nos longos panos de sombra que a luz elétrica, jorrando de alto, projetava das árvores sobre os passeios; cantava-nos no ouvido o saltado correr da água, musicalmente prolongado num vago sussurro de trens rodando ao longe; vinha dos quintais próximos, regalar o ambiente o aroma voluptuoso das nespereiras; e no ar calmo e diáfano, de espaço a espaço, arrepiando as árvores, uma fresca viração passava (Botelho 1982: 73).

Tomou um automóvel de praça e apeou a alturas da Rua de S. Nicolau. Eram três horas e as ruas estavam mediocrementemente frequentadas. À sombra dos toldos, os transeuntes arrastavam-se com moleza oriental. Nas lojas, os caixeiros, descoletados e sem clientes, tinham o ar de náufragos à espera de lancha que os salvasse. Um carro que passava: pó-pó; dois criatuross que se cruzavam e trocavam, depois do abraço patético, grandiloquas impressões – e quase se ouvia a zunidela das moscas (Ribeiro 1983: 143).

São quadros de tessitura idêntica, muito substantivos, repassando na textura de ambos o desenho gráfico que valoriza a ausência de movimento e o apontamento dos sons que passam.

4.2.

O segundo excerto ilustra uma descrição da zona ribeirinha vista de longe:

Depois, no Tejo, apreendia-se vagamente toda a áspera labuta do mar, a renda a prumo dos mastros, velas seguindo como asas, a salgada cintilação dos remos, rolos de fumo negro jorrando paralelos com rastos brancos de espuma; e à sorte como a vista se me alongava nesse claro azul sem fim, nesse espriamento sem termo e sem medida, o imenso e plácido esteiro ia ficando liso, limpo, bruido, e do seu brilho de espelho então rompiam a torre dos Jerónimos, o Bugio, S. Julião, e mais longe, hirsuto, longo e negro como um dorso de cetáceo, o cabedelo descomunal da Trafaria. No horizonte, enfim, a mesma clara e diáfana indecisão casava as duas imensidades; e deste banho absoluto de azul, deste perene e húmido alastramento destacavam, numa atenuada cor de sonho, negras as casas, branco o areal, esmeraldina a terra (Botelho 1982: 90).

Às duzentas braças cavava-se subitamente na superfície sonolenta do Tejo uma esteira verde-alga, muito buliçosa, viragem de cardume ou cetáceos de todos os mares em abalada. ... E no remoinho acendia-se e apagava-se uma espuma fátua, irisada.

Contra a Outra Banda, o sol bravo, em contraste com as sombras de alterosas nuvens brancas, jaspeava o Tejo de translúcida e opulenta esmeralda. E para os lados do Bugio não tinham fim as perspectivas, crespo já o lençol aquático, já mar, glauco no plano mais próximo, branco brilhante ao largo, em conjunto espécie de musselina amarrotada, descompondo-se e refazendo-se com sumptuosidade (Ribeiro 1983: 143).

As analogias são óbvias e evidentes: é uma visão aérea, cinematográfica, um dos autores usa mesmo o termo “plano”; ambos os autores usam o olhar como câmara que vai desvendando a cidade de Lisboa; ambos se fixam numa visão líquida da zona ribeirinha, que seduz por fim a atenção em aspetos aquáticos que se fixam no Tejo e no Bugio. Além destes, outros termos ou suas variantes são comuns aos textos, *v. g.*, “espuma”, “esmeralda”, “branco”, “esteira” e, surpreendentemente, “cetáceo”.

5. O discurso retomado de *Abóboras no Telhado*

5.1.

Em 1955, mais de 30 anos volvidos, na obra *Abóboras no Telhado* que o próprio autor subintitula «Polémica e Crítica», Aquilino volta a “destratar” Júlio Dinis, alegando que o autor da Morgadinha desconhecia a província por nunca ter estado “fora do burgo” a não ser de passagem (Ribeiro s/d: 72), o que é inexato, envolvendo ainda na crítica depreciativa a Camilo e a Fialho. De Camilo, que não podia acusar de não conhecer a província, inventa que “quebrou ... todos os moldes e regras”, “as suas costureiras tornavam-se viscondessas e discorriam tão preciosamente como a Alorna” (Ribeiro s/d: 73). Nesta simples frase é Aquilino mais acintoso que em todo o *Romance de Camilo* que viria a elaborar daí a anos, aliás portentosa obra de investigação, porventura a maior produzida sobre o escritor de Seide, apesar de alguns desacertos. Contraditoriamente, ao mesmo tempo que afirma que as suas *Terras do Demo* são um “romance da barbárie”, referindo-se a Fialho assevera que com ele “a língua barbarizara-se desafortadamente” (Ribeiro s/d: 33).

Em suma, Aquilino desmorona todo o edifício ficcional que afinal lhe serviu de socalco, porque em literatura mais forte que a rutura é sempre a continuidade, apenas poupando ao derrube o nome de Eça de Queirós. E não esconde a irritação pelo caso de Júlio Dinis, autor que, apesar do seu desprezo, estava no auge em 1919 aquando das *Terras do Demo*, e em 1955 aquando das *Abóboras* e lá permanece ainda hoje, o que não será lícito dizer do Aquilino superior e superiorizante.

5.2.

Prestando-se ainda a afirmações no mínimo despropositadas: ao considerar que “todo o longo período que se estende desde a morte de Eça” (1900-1918) “se pode classificar de interminável e sáfara charneca de pedantes” (Ribeiro s/d: 34), Aquilino deprecia obras apreciáveis como *Amanhã* de Abel Botelho, *Ao Sol e à Chuva* de Teixeira de Queirós e *A Paixão de Maria do Céu* do seu “mestre” Carlos Malheiro Dias que Aquilino afirma admirar na dedicatória de *Terras do Demo*; menospreza obras importantes como *Serão Inquieto* de António Patrício e *Gente Singular* de Teixeira Gomes; e sobretudo, menospreza obras hoje consideradas essenciais na literatura portuguesa como é o caso de *Os Pobres* e *Húmus* de Raul Brandão.

6. A teorização posterior

6.1.

Seguindo o cronograma, já devidamente cristalizado, da celebrada *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes, iniciada em 1955 e com última edição (17.^a) em 2017, encontramos um final sempre adiado do Naturalismo, e uma sobrevivência persistente do Realismo. Os autores entendem que “o ciclo da escola naturalista entre nós mais típica pode considerar-se essencialmente encerrado por altura da Primeira Guerra Mundial.” (Saraiva e Lopes 2017: 1023) Mas este encerramento é várias vezes contraditado nas páginas posteriores da obra, sendo de primordial relevo o termo Realismo, interferindo na nomenclatura de capítulos da obra e de escolas literárias mencionadas. Assim, fala-se do ressurgimento do Realismo Social a propósito de Ferreira de Castro e de autores da geração da “Presença”, denomina-se o capítulo V de «Novas Tendências Realistas», menciona-se o surto e evolução do Neo-Realismo, o capítulo VI trata, além do Imagismo, do Surrealismo. Surrealismo que, embora raramente seja conotado com o Realismo, o contém na sua designação, sendo, por vezes, referido como Sobre-Realismo.

6.2.

Na obra que até à data cremos ser a mais relevante sobre o Naturalismo, *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX – A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*, Maria Helena Santana também colabora no ponto de vista de que não é estanque a fronteira entre aquela escola e Aquilino. Afirmando claramente que Aquilino Ribeiro é “ainda em parte herdeiro do naturalismo” (2007: 133). E quando, algumas páginas adiante, expende que a estética naturalista tende a identificar-se com “a representação da realidade social, incidindo nas classes burguesa e popular; o afrontamento das instituições; a intenção morigeradora da fábula; o investimento na caracterização das personagens; a revelação do corpo e do instinto; a desenvoltura da linguagem”, facilmente se poderá arguir que todos estes vetores são comuns e próprios e fundamentais na estética aquiliniana (2007: 135).

De igual modo, no volume 5 da *História da Literatura Portuguesa – O Realismo e o Naturalismo*, publicado em 2001 sob a Direção de Carlos Reis, este ensaísta imputa a Aquilino Ribeiro a herança naturalista: “Mas ao

mesmo tempo que se desvanece, o realismo abre caminhos...: um Aquilino Ribeiro, revelado especialmente a partir da segunda década deste século [XX], não é, evidentemente, alheio ao Realismo, embora o seu imaginário se não identifique por inteiro com o da literatura realista” (437).

6.3.

O Naturalismo português, impulsionado pelos inúmeros cultores e teorizadores afetos à corrente, foi desde o início vivamente criticado, contestado e alvo de hostilidade.

Logo após a publicação da obra fundadora, *O Crime do Padre Amaro* (1875) de Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, escritor consagrado, numa das *Novelas do Minho*, «Maria Moisés», publicada em 1876-77, pintava e apontava cruamente as cores verdes e roxas da literatura nascente: “Agora somente se pintam as gangrenas com as cores roxas das chagas, e com as cores verdes das podridões modernas. Nos literatos o que predomina é o verde, e nas literaturas é o podre.” (1961: 389)

A detração prosseguiu até à última obra da estética naturalista, que poderemos considerar *A Grande Quimera* (1919) de Teixeira de Queirós, e manteve-se século fora, estando permanentemente na mira de escritores, analistas, políticos, padres e demais cidadãos. O exemplo maior dessa depreciação é representado por António José Barreiros, padre e historiador de literatura que, numa *História da Literatura Portuguesa* que era manual nos liceus e chegou a atingir a 13.^a edição em 1989, assim maltratava a escrita de Abel Botelho, um dos mais representativos escritores da escola:

Nas peças de teatro e sobretudo no ciclo da *Patologia Social*, não faz outra coisa senão desenterrar e remexer misérias pestilenciais e sordidez mórbida. As personagens estão desintegradas do resto do mundo: são casos patológicos, são vítimas de taras hereditárias que lhes dominam completamente a vontade. (1965: 517)

No que se refere aos ensaístas mais credenciados, apesar do espaço cada vez maior consentido, não havendo lugar a depreciação, também não houve lugar a qualquer tipo de apologia.

Carlos de Oliveira, num dos ensaios do *Aprendiz de Feiticeiro*, datado de 1947 e intitulado «Imagem Turva», escreve: “Não pretendo insinuar em Abel Botelho um caso notável de romancista e repito, dificilmente se poderá considerar um verdadeiro artista.” (1978: 30)

António José Saraiva e Óscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*, publicada pela primeira vez em 1955, declaram Júlio Lourenço Pinto “escritor medíocre” (2017: 892), Abel Botelho cultor de “uma estética do não (2017: 894), Teixeira de Queirós apenas “um escritor de recursos variados” (2017: 896) e, em síntese, que todos estes escritores foram assombrados pelo “êxito excepcional de Eça de Queirós” (2017: 891).

Massaud Moisés, um dos primeiros autores a outorgar a atenção de longos textos à corrente a partir de 1962, considera no verbete que elaborou para o *Dicionário de Literatura* já anteriormente citado: “Entrado o séc. XX noutra atmosfera mental, o Naturalismo desaparece, tragado pelo neo-espiritualismo que se vinha impondo a partir da década de 90.” (1997: 703)

Joel Serrão, no referido ano de 1962, considera que a obra de um dos mais destacados cultores do Naturalismo, Teixeira de Queirós, “só por dever de ofício e com metódica diligência, que faça ouvidos de mercador ao fastio da tarefa, será passível de ler de fio a pavio” (1978: 100/1).

No início do século XX o Naturalismo cobra finalmente interesse e protagonismo nas obras coordenadas por Carlos Reis, *História da Literatura Portuguesa – O Realismo e o Naturalismo*, por Maria Aparecida Ribeiro, *História Crítica da Literatura Portuguesa [O Realismo e o Naturalismo]*, em obras de António Apolinário Lourenço, *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica* (2005), *O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista* (2013, coeditor com Maria Helena Santana e Maria João Simões), na extensa tese publicada em livro de Maria Helena Santana, atrás citada, no tríptico volume dos *Naturalismos*, maioritariamente organizados por Kelly Basílio, que terão menção mais à frente.

Mas essa atenção e esse direito a demorada reflexão não retiraram o Naturalismo do rótulo de corrente literária menor e marginal.

6.4.

Já devidamente consolidada a teoria literária sobre o Naturalismo, perto de cem anos após a publicação de *Terras do Demo*, mais de 50 anos passados sobre a morte física de Aquilino, surge a obra de José Carlos Seabra Pereira *Aquilino – Escrita Vital*, que contém e mantém ainda referências e entrelaçamentos da obra de Aquilino ao Naturalismo. Vejamos algumas das variantes (com grifos nossos), dentre muitas outras possíveis, que do livro extraímos para o nosso ponto de vista, ou seja, que a obra de Aquilino, ainda que superadora do Naturalismo, vive, entrelaça, prossegue ou reage a muitos aspetos da corrente literária que visa combater:

- A obra de Aquilino corresponde a “uma poética vitalista tecida de intuicionismo e voluntarismo pícaros e/ou cultivados, *de naturalismo* e de erótica hedonista, de relação libidinal com a linguagem” (2014: 11);

- A obra de Aquilino “constitui-se efetivamente em *mythos* ... - um *mythos* que, *sobre os iniludíveis mas reconvertidos substratos* iluminista e *naturalista*, implanta fortes dimensões de questionação irónica e indagação inicial” (2014: 13);

- A obra de Aquilino realiza-se “nas tensões fecundas de *uma estética mais pós-naturalista do que neo-naturalista*” (2014: 21);

- O vitalismo de Aquilino apropria-se “de legados vários de toda a *tradição ficcional oitocentista* (romântica, *realista, naturalista*), a integrar sob o primado de Camilo (2014: 22);

- Aquilino “*não aceita alimentar ... [a] reação antinaturalista* nas correntes finisseculares e primonovecentistas” (2014: 31);

- A “história das Floras em *Aldeia* ... [é o] único passo desse livro, e um dos poucos em Aquilino, que parece querer cingir-se à *situação experimental recomendada programaticamente por Zola e pelo Naturalismo oitocentista*” (2014: 33);

- “Há que reconhecer que, *na fase inicial* da trajetória ficcional de Aquilino, *o naturismo* de postulações ideológicas e de pendores mitogenésicos *exerceu mais forte ascendente*” (2014: 51), devendo salientar-se que o naturismo tem forte pendor na corrente naturalista, em especial nas obras da *Comédia do Campo* de Teixeira de Queirós;

- Sendo o erotismo uma das faces mais representativa do Naturalismo, Seabra Pereira concorda que Aquilino “reforça, em superior variação de narrativa ficcional, ... as *potencialidades da herança naturalista no domínio erótico*” reconvertidas já pelo “Neo-Romantismo emancipalista” (2014: 54);

- O “autor textual e narrador heterodiegético de *S. Banaboião, Anacoreta e Mártir*” atua “sobre *indisfarçáveis remanescências da cultura naturalista* do século XIX” (2014: 70);

- Tal como o fizera antes o Naturalismo, Aquilino “busca e explora *elementos oriundos da etnografia, da religião e da superstição*” (2014: 92);

- Do mesmo modo que acontece em obras de Abel Botelho, “no romance de costumes urbanos” de Aquilino, *v. g., Mónica*, ocorrem “sucessivos pretextos de *descrições de bairros e quarteirões de Lisboa*” (2014: 97);

- Tal como ocorre em obras naturalistas de Eça de Queirós (*O Crime do Padre Amaro*) e de Teixeira de Queirós (*Amor Divino*), em Aquilino e nomeadamente em *Andam Faunos pelos Bosques* são expostas e declaradas “intenções subversivas da erudita *sátira anticlerical*” (2014: 170);

- Há “traços estruturais da narrativa de Aquilino que, ao tempo da sua aparição, a faziam surgir em *infração ao modelo técnico-compositivo* que se impusera desde o Realismo e o *Naturalismo* oitocentistas” (2014: 183);

- Citação de Seabra Pereira de uma entrevista de Aquilino presente em *Abóboras no Telhado*: “Desde a polémica com João Gaspar Simões passei a ser mais cuidadoso dos meus diálogos, a *vincar o descritivo com o máximo de naturalismo* de que sou suscetível” (2014: 212).

De referir, por fim, contrariando o pretendido alcance do título da obra de Seabra Pereira, que a escrita vital não é novidade de Aquilino, é herança naturalista, de acordo com a análise de Maria Helena Santana (2007: 359), ao afirmar, em subcapítulo significativamente intitulado «Vitalismo: Os Mitos da Energia Universal», que “é bastante notória a presença difusa de uma tópica vitalista nos textos naturalistas”, acrescentando a investigadora que esse aspeto “atesta a sobrevivência do legado cultural romântico muito para além do seu tempo próprio.”

Verdadeiramente, a grande diferença, a maior de todas, entre Aquilino e alguns escritores naturalistas, é a superior qualidade do seu estilo e da sua escrita, em suma, do seu talento.

7. Naturalismos

O Realismo, vocábulo e corrente, desde que assentou arraiais nunca mais deu tréguas à literatura. O Realismo/Naturalismo, porventura a mais viva de todas as correntes literárias, tanto mais que atualmente se desvanece esse tipo de gestações, tendo embora florescido e atingido o zénite na segunda metade do século XIX, é, como foi dito, uma corrente sem fronteiras. Sendo credora de extensos precedentes e sucedâneos.

Muita da literatura posterior aproveitou técnicas e arquitetura criadas pelo Naturalismo, ou fez-se literatura contra o Naturalismo, ora explorando novos desenvolvimentos e evoluções, ora promovendo a desmontagem dos procedimentos naturalistas.

7.1.

A projeção do Realismo/Naturalismo no futuro da literatura é evidente, ainda que presidam às novas correntes estratégias e desenvolvimentos inovadores. É o caso de uma corrente dedicada a pobres e proletários que produziu em regra uma pobre literatura: o Neo-Realismo. A influência nesta corrente é confirmada por Carlos Reis: “e mesmo o Neo-Realismo (já na década de 40), fundando-se em bases bem diversas ..., não poderá dissociar-se de um tempo e de um exemplo ético, projetado, aliás, na designação que lhe é atribuída.” (2001: 437-438). Poder-se-ia, ainda, falar de obras, inclusivamente americanas, que é habitual incluir no designado Realismo Social. Social: que o foi sempre o Realismo desde a sua afirmação definitiva.

Outros motivos e aspetos de dádiva naturalista virão a ocorrer, embora em escrita e estética renovadas e diferenciadas, em vários e relevantes escritores da literatura portuguesa. Não sendo este o espaço para o respetivo desenvolvimento, citam-se sem mais alguns exemplos indiscutíveis: o Raul Brandão do *Húmus* (1917), e do *Pobre de Pedir* (1931); o Carlos de Oliveira de *Uma Abelha na Chuva* (1953); o Lobo Antunes de *Conhecimento do Inferno* (1980) e do *Auto dos Danados* (1985); a Agustina Bessa-Luís de *Eugénia e Silvina* (1990). Podendo, ainda, citar-se a nível internacional o nobel Camilo José Cela de *Mazurca para Dois Mortos* publicado em 1983, cerca de um século após o apogeu do Naturalismo.

Retomando o nome de Agustina Bessa-Luís, as marcas do Naturalismo são apontadas por Óscar Lopes em *Os Sinais e os Sentidos*: a propósito de *Os Incuráveis*, afirma que “O facto de grande parte das personagens nos apresentar um comportamento aparentemente anormal” dá “talvez a impressão superficial de *reduzir o livro à genealogia naturalista-decadentista* de um certo número de taras familiares” (1986: 161); na crítica à obra *O Sermão do Fogo* o ensaísta dilucida: “Já a propósito de outros dos seus livros creio ter discutido as possibilidades e limites de *uma estética, no fundo naturalista-decadentista*, para a qual a anormalidade seria o melhor meio de conhecimento e expressão de uma normalidade superior.” (1986: 178) (grifos nossos)

7.2.

O estudo do Naturalismo foi grandemente revisitado, revisto e reformulado com a publicação no ano 2000 do volume *História crítica da*

Literatura Portuguesa (Realismo e Naturalismo), dirigido por Maria Aparecida Ribeiro, e do tríptico volume dos *Naturalismos*, publicado pelas Edições Húmus em 2011/12, responsabilidade organizacional máxima de Kelly Basílio. Mas os autores da segunda geração naturalista, os principais e os não principais, mantiveram-se no depreciativo arquétipo de epígonos e epígonais, meros asteroides da luz projetada por Eça de Queirós.

8. A recondução do naturalismo

8.1.

Estávamos já longe de querelas naturalistas, morto e enterrado o Naturalismo confinava-se cabisbaixo ao século XIX, estávamos já no século XXI, no ano de 2006. Eis que surge um artigo de Miguel Real, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 19 de julho, intitulado sintomaticamente «O Neo-Naturalismo», em que o autor refere o uso crescente, “segundo um diferente enquadramento textual, [de] uma perspetiva literária abandonada há setenta anos na literatura portuguesa – o naturalismo” (2006: 22), referindo como prova da sua asserção os primeiros romances de Valter Hugo Mãe.

8.2

Não prestou a crítica particular atenção ao artigo de Miguel Real, até que em 2018 Ana Paula Arnaut retoma e desenvolve a tese no artigo «Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: Morfologia(s) do Romance e (Re)Figurações da Personagem»:

... a ficção portuguesa escrita e publicada depois do ano 2000 conjuga o recurso a diversas práticas intertextuais e/ou interartísticas com a tendência para temáticas profundamente violentas, pondo em cena personagens diversamente desequilibradas, (quase) patologicamente anormais, na linha do que lemos no prólogo da 2.^a edição de *O Barão de Lavos* (1898) de Abel Botelho (Arnaut 2018: 19).

A investigadora expande o tema, integrando neste tipo de narrativas obras de Valter Hugo Mãe, de H. G. Cancela, de Pedro Marta Santos, de Gonçalo M. Tavares e de Afonso Cruz. Não deixa de ser curioso o aproveitamento por estes autores de uma literatura a que Aquilino chamara nas páginas de *Abóboras no Telhado* uma “sáfara charneca de pedantes”.

Com efeito, ainda que em modo dissemelhante e evolutivo de textos e contextos, aparecem e reaparecem nas obras dos autores citados temas e motivos essenciais do Naturalismo novecentista.

Assim sucede, de acordo com Miguel Real, com *O Nosso Reino* (2004) e *O Remorso de Baltazar Serapião* (2006), os primeiros romances de Valter Hugo Mãe, que ignorando embora “as pretensões científicas e as malformações hereditárias, que modelavam extra-literariamente o antigo naturalismo” mantêm “a redução do homem aos limites do seu corpo material e a absolutização do fundo negro e perverso (os “aleijões”) da personalidade humana (...), alimentando-lhe a escrita” (citado por Arnaut, 2018: 23).

Assim sucede, também, segundo Ana Paula Arnaut, com *Impunidade* (2014) de H. G. Cancela, “livro em que a brutalidade de comportamentos se estende pelas mais diversas áreas e faixas etárias” (2018: 25); com *Os Dez Livros de Santiago Boccanegra* (2016), de Pedro Marta Santos, “com destaque para as desequilibradas idiosincrasias sexuais da personagem Laura e para as violentíssimas atitudes de Aamon Daro” (2018: 25); com a tetralogia *O Reino* de Gonçalo M. Tavares: *Um Homem: Klaus Klump* (2003), *A Máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004), e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007), “conjunto de romances em que a violência sob todas as formas e o mal nas suas diversas manifestações e sucedâneos surgem no seu estado mais puro e animalesco” (2018: 25/6); e com o romance de Afonso Cruz, *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* (2013), “em cujas páginas, de uma forma ou de outra, a larga maioria das personagens se destaca a partir de traços excepcionais, fora da banalidade” verificando-se “Uma ausência de normalidade (física e/ou psicológica) que, ... , nem sempre se traduz na apetência para a violência excessiva, desmesurada” (2018: 25/6).

8.3.

Evidentemente que não se reescreveu nenhuma das obras do Naturalismo, não surgiu qualquer mimese de *Os Noivos* ou de *Fatal Dilema* ou de *Paixão de Maria do Céu*, ou de qualquer outra obra naturalista em que predominem degenerescências patológicas. Porque nada se reescreve, tudo se escreve de novo, mesmo recorrendo a tópicos preexistentes a literatura promove a criação de novas correntes. O que se verificou, mediante um novo enquadramento textual, foi a escrita de personagens herdeiros mais ou menos distanciados do *Barão de Lavos*, porque os “desequilíbrios, [as] aberrações e [os] anormalismos patológicos” de que falava Abel Botelho não

desapareceram, cresceram e proliferaram, sendo hoje em número substancialmente superior ao panorama deletério que incomodava os psiquiatras no período conturbado que coincidiu com os finais do século XIX e os primórdios do século XX.

A crítica, portuguesa e não só, terá que ciclicamente reverter à noção de Naturalismo: porque foi a corrente literária que, apoiando-se na objetividade da ciência, criou alicerces e estratégias definitivos para aspetos fundamentais da literatura, sendo que esta atua desde sempre com materiais atinentes à natureza: a natureza propriamente dita e a natureza humana.

Referências bibliográficas

- Arnaut, Ana Paula. 2018. “Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: Morfologia(s) do Romance e (Re)figurações da Personagem”. In: Reis, Carlos (dir.), *Revista de Estudos Literários*, n. 8, 2018. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 19-44. Internet. Disponível em https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_8_1 (consultado em 22 de junho de 2022).
- Barreiros, António José. 1965. *História da Literatura Portuguesa. Séc. XVII-XX*. 4.^a ed. Braga: Editora Pax.
- Botelho, Abel. 1982 [1895]. *O Livro de Alda*. Porto: Lello & Irmão, Editores.
- Branco, Camilo Castelo. 1961 [1875-77]. *Novelas do Minho*. Edição crítica. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- Clarín, Leopoldo Alas. 2003 [1884-5]. *La Regenta*. In: *Biblioteca Virtual Universal*. Internet. Disponível em <https://biblioteca.org.ar/libros/92671.pdf> (consultado em 5 de dezembro de 2022).
- Coelho, Jacinto do Prado (Diretor). 1997 [1960]. *Dicionário de Literatura*, 3.^o volume. Porto: Livraria Figueirinhas.
- Dinis, Júlio. 1810. *Inéditos e Esparsos*. 3.^a ed. Porto: Livraria Fernandes.
- Filho, José Maria Rodrigues. 2009. “Desenlaces Terríficos em *Terras do Demo* de Aquilino Ribeiro”. In: António Manuel Ferreira e Paulo Neto (coordenadores). *Aquilino Ribeiro, Voltar a Ler/3*. Universidade de Aveiro, pp.73-83.
- Lopes, Óscar. 1986. *Os Sinais e os Sentidos*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lourenço, Eduardo. 1994. *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença.
- Oliveira, Carlos de. 2004 [1971]. *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pereira, José Carlos Seabra. 2014. *Aquilino – A Escrita Vital*. Lisboa: Verbo.
- Real, Miguel. 2006. “O Neo-Naturalismo”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de julho, p. 22.
- Reis, Carlos (dir.). 2001. *História da Literatura Portuguesa – O Realismo e o Naturalismo*. Lisboa: Publicações Alfa.

Ribeiro, Aquilino. s/d [1955]. *Abóboras no Telhado*. 2.^a ed. Lisboa: Livraria Bertrand.

_____. 1974 [1919]. *Terras do Demo*. Lisboa: Livraria Bertrand.

_____. 1983 [1947]. *O Arcanjo Negro*. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____. 1985 [1941]. *O Servo de Deus e A Casa Roubada*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Saraiva, António José, e Lopes, Óscar. 2017 [1955]. 17.^a ed. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Santana, Maria Helena. 2007. *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX – A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Serrão, Joel. 1978. *Temas Oitocentistas – II*. Lisboa: Livros Horizonte.

REVISITAR *THE GRAPES OF WRATH*

Isabel Maria Fernandes Alves (UTAD)

ABSTRACT

This proposal aims to revisit John Steinbeck's novel *The Grapes of Wrath*, published in 1939. The analysis will focus on the way the work asserts itself, even today, as a between-place, a literary space where humanity faces change – social, geographical, climatic, and a deep division between the powerful and the marginalized. In other words, a contemporary reading of the novel is proposed, with the aim of highlighting how Steinbeck, conscious of the interdependence of humans and other forms of life, as well as of the increasing vulnerability of organisms under human action, imagined characters and developed themes that help us to (re)think our time.

Revisiting *The Grapes of Wrath* in the twentieth-first century constitutes a stimulating exercise. The issues of that time remain pertinent, particularly the idea of change. The theme of transformation plays an important role throughout the narrative, not only through the physical and spiritual displacement of the characters, but also in calling for a change in the reader's mentality, an evolution required for a more harmonious and healthier co-inhabitation of the Earth. Ultimately, in *The Grapes of Wrath* the characters cross multiple borders, breaking down walls that separate the human and the non-human, inciting the reader to ponder different ways of (better) inhabiting the Earth, giving voice to what Aldo Leopold termed as "biotic community".

Keywords: *The Grapes of Wrath*; John Steinbeck; ecological consciousness.

RESUMO

Esta proposta tem como objetivo revisitar o romance *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck, publicado em 1939. A análise incidirá sobre o modo como a obra se afirma, ainda hoje, como um entrelugar, um espaço literário onde a humanidade enfrenta a mudança – social, geográfica, climática, e uma divisão profunda entre os poderosos e os marginalizados. Ou seja, propõe-se uma leitura contemporânea do romance, procurando tornar visível o modo como Steinbeck, consciente da inter-relação entre o ser humano e outras formas de vida, bem como da crescente vulnerabilidade dos organismos sob ação humana, imaginou personagens e desenvolveu temas que ajudam a (re)pensar o nosso tempo.

Revisitar *The Grapes of Wrath* no século XXI afirma-se, pois, um exercício estimulante. As questões desse tempo mantêm-se pertinentes, nomeadamente a ideia de transformação. Ao longo narrativa, a transformação tem um papel essencial,

não só através da deslocação física e espiritual das personagens, mas, também, na interpelação à mudança da mentalidade do leitor, evolução necessária para um coabitar mais harmonioso e saudável na Terra. Em última análise, em *The Grapes of Wrath* as personagens cruzam diversas fronteiras, rompendo com as barreiras que separam o humano e o não humano, instigando o leitor a repensar outras formas de (melhor) habitar a Terra, dando voz ao que Aldo Leopold definiu como “comunidade biótica”.

Palavras-Chave: *The Grapes of Wrath*; John Steinbeck; consciência ecológica.

Recebido em 18 de outubro de 2022

Aceite em 11 de fevereiro de 2023

Nos últimos anos, assistiu-se a um reavivar do interesse da academia pela obra de John Steinbeck (1902-1968), nomeadamente com a publicação, em 2020, da biografia *Mad at the World: A Life of John Steinbeck*, de William Souder, e, em 2021, da obra de Gavin Jones, *Reclaiming John Steinbeck: Writing for the Future of Humanity*. Particularmente relevante para o meu argumento de que é pertinente continuar a ler e a interpretar a obra de Steinbeck, sobretudo numa perspetiva ecocrítica, é, igualmente, a publicação de *Steinbeck and the Environment*. Esta obra, para além de capítulos mais gerais em redor do pensamento ecológico de Steinbeck, centra-se em duas obras: *The Grapes of Wrath* (1939) e *The Log from the Sea of Cortez* (1951), este último um texto escrito em colaboração com o biólogo marinho Edward Ricketts, depois de uma viagem no Golfo da Califórnia. De qualquer modo, e como refere Gavin Jones, autor do já citado *Reclaiming John Steinbeck*, sendo a obra de Steinbeck largamente lida, nem sempre é apreciada e estudada de forma uniforme pela academia. Steinbeck nunca esteve confortável num só género, e embora tenha escrito romances que permanecem na história da literatura mundial – *The Grapes of Wrath* (1939), *East of Eden* (1952), *The Winter of Our Discontent* (1961) –, não abandonou o seu gosto pelo ensaio, pela crónica, pelo argumento cinematográfico e pelo texto jornalístico, tendo escrito, a partir da Europa e do Vietname, textos sobre a II Guerra Mundial e sobre a guerra travada pelos americanos no continente asiático, nomeadamente *Their Blood is Strong* (1938), *A Russian Journal* (1948), *Once There Was a War* (1958) e *America and Americans* (1966). Visto por uns como um autor que representa os paradoxos da nação americana, pensando e escrevendo sobre aspetos tão diversos tais como marginalização, deficiência, pobreza e desigualdade social, é visto, por outros, como “didático, sentimentalista e melodramático” (Jones 2021: 1).¹

Num aspeto os críticos concordam: Steinbeck professa uma visão holística do mundo, próxima da que é veiculada pela ecologia, vendo os seres humanos integrados num sistema maior e interdependente em relação

¹ Num outro momento, Jones reitera a originalidade de Steinbeck: “We can reclaim Steinbeck as twentieth-century American literature’s most experimental writer – and not least for his engagement with scientific experiments, which made him biological researcher and novelist both” (2021: 3). De seguida, e respondendo a alguns dos críticos que mais questionaram a obra de Steinbeck, refere: “These critics detected an uncertainty of aesthetic tone, an unevenness in which low-status forms, such as sentimentalism and melodrama, frustrate the compelling, even poetic prose of a social realist” (2021: 3).

a outras espécies e organismos. Refere Gavin Jones: “Opportunities await to develop emerging recognitions of Steinbeck’s importance for environmental and ecological study, his concern with how we are altering our planet, with climatic migration, and with species codependency and extinction” (Jones 2021: 2). A visão de Steinbeck é interdisciplinar, agregando um pendor humanista a uma observação mais científica, sendo, por isso, um autor que privilegia a interação entre os seres humanos e o ambiente onde vivem, algo resumido no subtítulo da obra de Gavin Jones, “Writing for the future of humanity”. Neste sentido, a presente reflexão pretende salientar a ideia de que a obra de Steinbeck expressou no passado o que para nós, leitores no século XXI, é essencial: privilegiar uma epistemologia do cuidado que substitua a epistemologia do domínio, essa que definiu os dois últimos séculos do percurso humano na Terra.

O meu ponto de partida será revisitar *The Grapes of Wrath* a partir de uma perspetiva ecocrítica, um ângulo crítico que é caracterizado por uma premissa fundamental: que a cultura humana é interdependente do mundo físico, moldando-o, e sendo, ao mesmo tempo, moldada por ele.¹ Assim, revisitar *The Grapes of Wrath* em 2022 e analisar o romance a partir de um pendor ecocrítico é um exercício apelativo porque, se por um lado, o romance questiona os custos ambientais do impacto humano sobre o planeta – e Steinbeck considera o fenómeno *Dust Bowl*, as tempestades de areia, um desastre criado por decisões políticas –, por outro lado, o romance lança luz sobre outros modos de pensar a relação com a terra, evidenciando respeito pela natureza e pelos valores intrínsecos dos ecossistemas.² Como refere Jones, a produção literária de Steinbeck é, ao mesmo tempo, manifestação biológica, ecológica e política (Jones 2021: 16), elementos que confluem, de forma perfeita, em *The Grapes of Wrath*. Neste romance, Steinbeck demonstra o seu interesse pelo modo como o conhecimento científico, combinado com o interesse pela vida humana e pela interligação com outros organismos vivos,

¹ Sobre este ângulo crítico, escreve Lawrence Buell: “environmental criticism today is still an emergent discourse [...] one with very ancient roots. In one form or another the “idea of nature” has been a dominant or at least residual concern for literary scholars and intellectual historians ever since these fields came into being.” (Buell 2005: 2). Para uma análise acerca da evolução da ecocrítica, sugere-se a leitura da introdução que Greg Garrard assina na obra *The Oxford Handbook of Ecocriticism*.

² *Dust Bowl*, ou tempestades de areia, foi um fenómeno que atingiu as grandes planícies do EUA nos anos 30, erodindo os solos. A seca severa, juntamente com ventos fortes de areias, permitiram compreender que era necessário desenvolver uma melhor prática entre os elementos naturais (clima, plantas e solo) e as práticas agrícolas.

resulta numa consciência mais aguda sobre a interdependência de corpos e lugares. Uma visão próxima da ética da terra defendida por Aldo Leopold, filósofo e naturalista, que, em “The Land Ethic”, propõe um entendimento moralmente responsável das comunidades bióticas – o solo, as plantas e os animais, o ar e a água. No romance, a visão holística de Steinbeck é perceptível através das descrições do espaço físico e das suas personagens; estas, na sua maioria, são definidas pela fé na interdependência dos ecossistemas. Ou seja, embora o conceito de ambiente, tal como é entendido hoje, fosse desconhecido por Steinbeck, ele estava ciente, por educação e sensibilidade, dos princípios do pensamento ecológico e da relação entre os diferentes organismos num determinado ambiente físico, questionando, ao mesmo tempo, o princípio dominador que caracterizava a relação entre os indivíduos e o mundo natural na sociedade de então.¹

Na sua forma mais simples, o habitat de um organismo é o local onde ele vive. A utilização do conceito de *habitat* associado a *The Grapes of Wrath* visa realçar o facto de que no romance o espaço geográfico em que surgem as personagens não é apenas um cenário, mas é parte integrante da “ecologia fictícia” (Beegel et al. 1997: 17), tal como proposto em *Steinbeck and the Environment*; para os editores, o trabalho de Steinbeck resulta de uma mente que opera de forma interdisciplinar (Beegel et al. 1997: 19), sustentando que Steinbeck é um romancista que pensa como um ecologista, e que a sua amizade com o biólogo marinho Ed Ricketts operou uma grande influência no modo como entendeu quer a vida quer a ficção. A expressão mais completa e direta da ecologia tal como entendida por Steinbeck – de que a vida do ser humano é interdependente dos ecossistemas que o rodeiam – está bem presente em *The Log from the Sea of Cortez*:

man is related to the whole thing, related inextricably to all reality, known and unknowable. This is a simple thing to say, but the profound feeling of it made a Jesus, a St. Augustine, a St. Francis, a Roger Bacon, a Charles Darwin, and an Einstein. Each of them in his own tempo and with his own voice discovered and reaffirmed with astonishment that all things are one thing and that one thing is all things – plankton, a shimmering phosphorescence on the sea and the spinning planets and an expanding universe, all bound together by the elastic string of time (Steinbeck 1986: 257).

¹ A par da referência à obra de Aldo Leopold, publicada em 1949, a possibilidade de colocar em diálogo as obras de John Steinbeck, nomeadamente *The Log from the Sea of Cortez* e *The Grapes of Wrath* e *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson, afigura-se-nos uma hipótese igualmente enriquecedora.

Também em *The Grapes of Wrath* o destino da terra está intimamente relacionado com o destino das personagens e vice-versa: depois da destruição do ecossistema da pradaria, a seca origina as tempestades de areia, que, por seu lado, arruinam os solos, sequência que resulta na deslocação forçada dos agricultores. Esgotados o solo e a capacidade dos pequenos agricultores cumprirem com o pagamento das hipotecas, estes são obrigados a deixar as suas terras:

The people came out of their houses and smelled the hot stinging air and covered their noses from it. And the children came out of the houses, but they did not run or shout as they would have done after a rain. Men stood by their fences and looked at the ruined corn, drying fast now, only a little green showing through the film of dust. [...] and the women came out of the houses to stand beside their men (Steinbeck 1987: 3).

O desastre natural está presente desde o início do romance:

In the water-cut gullies the earth dusted down in dry little streams. Gophers and ant lions started small avalanches. And as the sharp sun struck day after day, the leaves of the young corn became less stiff and erect; they bent in a curve at first, and then, as the central ribs of strength grew weak, each leaf tilted downward. Then it was June, and the sun shone more fiercely. The brown lines on the corn leaves widened and moved in on the central ribs. The weeds frayed and edged back toward their roots. The air was thin and the sky more pale; and every day the earth paled (Steinbeck 1987: 1).

A falta de chuva, a que se associa o mau uso da terra e a “mentalidade de exploração” (Berry 1997: 7), produzem consequências devastadoras – não apenas para o solo, mas para os humanos também:

The dawn came, but no day. In the gray sky a red sun appeared, a dim red circle that gave a little light, like dusk; and as that day advanced, the dusk slipped back toward darkness, and the wind cried and whimpered over the fallen corn.

Men and women huddled in their houses, and they tied handkerchiefs over their noses when they went out, and wore goggles to protect their eyes (Steinbeck 1987: 1-2).

Um desastre ecológico que Steinbeck entende ser o resultado da ausência de uma relação emocional com o solo: “No man touched the seed, or lusted for the growth. Men ate what they had not raised, had no connection

with the bread. The land bore under iron, and under iron gradually died; for it was not loved or hated, it had no prayers or curses” (Steinbeck 1987: 38).

Sem possibilidades de continuarem a cultivar “uma relação de comunhão” (Berry 1997: 11) com o solo, o cereal e o pão, e com as hipotecas a clamar pelo dinheiro que não possuíam, os agricultores são obrigados a partir de Oklahoma, abandonando a terra à qual se sentiam ligados, deixando-a para aqueles que ferozmente irão destruir ainda mais os ecossistemas, aqueles que não são agricultores, ou cuidadores, mas técnicos e homens de negócios (Berry 1997: 45). Ao longo do caminho em direção à Califórnia, esses agricultores encontram outros agricultores, e, em conjunto, repetem o mesmo refrão trágico: “I lost my land, a single tractor took my land. I am alone and bewildered (Steinbeck 1987: 165), “And we must think about this” (Steinbeck 1987: 165).

A estrutura da obra vive da alternância entre capítulos de maior pendor filosófico e político, concentrando-se na viagem de todos aqueles que são obrigados a abandonar as suas terras, e os capítulos dedicados à viagem da família Joad, emblemática na sua procura de uma terra de leite e mel na Califórnia. Uma estrutura narrativa que, acrescentaríamos, corresponde ao fascínio de Steinbeck por formas menos puras, híbridas, emergentes e subversivas, que permitam abarcar a diversidade da vida humana e não humana. Segundo Peter Valenti, é nesses capítulos intercalares que se encontra presente a retórica ecológica (Valenti 1997: 93), juntamente com um discurso que evidencia a empatia para com a vida daqueles migrantes, e onde uma linguagem visual forte duplica a dura realidade que as fotografias de Dorothea Lange e de Arthur Rothstein retratam, mostrando, de forma crua, esse período negro da História dos Estados Unidos da América.¹ A duplicação e reforço da realidade, por seu lado, reflete a urgência de Steinbeck em querer documentar o sofrimento humano e as suas causas, e assim contribuir para pôr fim à devastação que, nesse tempo, assombrou lugares e corpos.

Por um lado, as imagens poderosas da destruição do habitat respondem às práticas agrícolas do agronegócio, o seu pleno significado indicando que

¹ Peter Valenti resume as dificuldades desse período da história dos Estados Unidos: “When humans broke the grass sod of the Great Plains, they began a process of ever-increasing production that soon robbed the earth of its ability to produce. The Great Depression began with the stock market crash in the fall of 1929; the following spring and summer began a period of sparse rainfall that lasted until 1939. With the great droughts of the early thirties came dust storms that blew away first the topsoil and then the farmers who had depended on that soil to earn a living” (Valenti 1997: 96).

ao destruir a fecundidade da terra, os agrónomos destruíram a fertilidade da sua própria espécie, como simbolizado pela morte do filho de Rose of Sharon. Por outro lado, paralelamente à transformação da terra em pó, o leitor testemunha a formação de uma teia ecológica de inter-relações entre personagens; assim, a um crescimento da terra árida corresponde uma crescente fertilidade das relações (humanas), nomeadamente na valorização da cooperação entre os indivíduos, e de uma crescente consciência da interdependência entre as ações humanas e o destino da Terra. Em *The Grapes of Wrath*, as personagens aprendem que a um habitat mais saudável corresponde uma hospitalidade mais larga, desenvolvendo uma consciência mais aguda acerca da existência de uma teia ecológica e um sentido mais dilatado da sua interdependência uns para com os outros e de todos para com a vida no planeta, criando-se, assim, um horizonte de redenção.

No início da narrativa, o padre Jim Casy pede para acompanhar a família, pois mais do que continuar a pregar a força do espírito, quer partilhar o destino dos Okies; quer viajar com eles para Oeste, pois o seu sentido de sagrado tinha-se expandido, como confessa à família Joad: “I went into the wilderness like Him [...]. Sometimes I’d pray like I always done. On’y I couldn’ figure what I was pryin’ to or for. There was the hills, an’ there was me, an’ we wasn’t separate no more. We was one thing. An’ that one thing was holy” (Steinbeck 1987: 88). Casy propõe-se aproximar-se da natureza e das pessoas: “I’m gonna work in the fiel’s, in the green fiel’s, an’ I’m gonna be near to folks. [...] I’m gonna try to learn. [...] Gonna lay in the grass, open an’ honest with anybody that’ll have me” (Steinbeck 1987: 101-2). A sua vontade de estar mais próximo da natureza corresponde ao seu desejo de se aproximar daqueles que sofrem, de tal modo que Marylyn McEntyre o vê como um curador (McEntyre 1997: 117). Tal como os corpos são obrigados a deslocar-se, também as almas se movem; Tom Joad, o filho acabado de regressar ao seio da família, depois de ter estado preso, vê que já não tem casa, e embora no final do romance seja a personagem que mais marcadamente abdica de um ‘eu’ para ser um ‘nós’, no início da viagem duvida da possibilidade de integrar Casy na família já numerosa, e, apreensivo, questiona a Mãe Joad: “An’ kin we feed a extra mouth? [...] Kin we, Ma?”, ao que a mãe responde: “It ain’t kin we? It’s will we? [...] As far as ‘kin’ we can’t do nothin’, not go to California or nothin’; but as far as ‘will’, we’ll do what we will” (Steinbeck 1987: 111). As personagens percorrem, assim, a Estrada de Damasco, aprendendo a ver, e, nessa nova visão, aceitando não só a necessidade de entreatada – entre a família, entre

os outros migrantes –, mas aceitando respeitar a Terra. Fazendo ecoar o pensamento transcendentalista, Jim Casy sintetiza o movimento quando, mais tarde, no funeral do avô Joad, repetir: “All that lives is holy” (Steinbeck 1987: 157). Esta visão, como afirma ainda Marilyn McEntyre, implica uma espécie de humildade, uma rejeição do antropocentrismo míope que distorce a nossa compreensão em relação ao funcionamento de todos os sistemas, dos grandes padrões de evolução, da natureza das comunidades naturais e humanas como um todo orgânico “que transcende a vida e os propósitos de qualquer indivíduo dentro delas” (McEntyre 1997: 115). Exemplo deste entendimento, é a figura de Ma Joad, que replica o poder nutritivo da Mãe Natureza, conquanto não destruído pelas máquinas e pela ganância. Durante a viagem, ela torna-se a figura central da família: “All we got is the family unbroke. Like a bunch a cows, when the lobos are ranging, stick all together. I ain’t scared while we’re all here, all that’s alive, but I ain’t gonna see us bust up” (Steinbeck 1987: 186).

Tanto as palavras de Ma Joad como as de Casy expõem a relevância crescente do já referido sentido alargado de hospitalidade, partilhado por todos os rostos anónimos que percorrem a estrada 66:

And because they were lonely and perplexed, because they had all come from a place of sadness and worry and defeat, and because they were all going to a new mysterious place, they huddled together; they talked together; they shared their lives, their food, and the things they hoped for in the new country. [...] The loss of home became one loss, and the golden time in the West was one dream (Steinbeck 1987: 213).

Assim, a transformação que a viagem ao longo da Highway 66 irá operar na família, a do movimento de um “eu” para um “nós” (Steinbeck 1987: 165), engloba também uma noção mais ampla de mundo como a já aqui referida – que inclua a preocupação para com o solo, a água, as plantas e os animais. Enraizada em *The Grapes of Wrath* está, pois, a ideia de uma ética do cuidar, reposicionando o papel do ser humano como parte da comunidade da vida, juntamente com as demais espécies.

Mas se os agricultores deixaram em Oklahoma ecossistemas destruídos, na Califórnia, a região para onde se dirigem os migrantes atraídos pelas histórias acerca de casas rodeadas de laranjais, o solo encontra-se devastado devido a uma agricultura intensiva e ao atropelo das decisões humanas. Como lembra David N. Cassuto, ao chegarem à Califórnia, os migrantes (já não agricultores) tomam consciência da dependência da água: “The growers

– owners of the irrigation channels, centrifugal pumps, and watertight mansions, control it – while the Okies, starving and drenched, are at its mercy” (Cassuto 1997: 58). Segundo o crítico, a ideia de jardim associada à tradicional fertilidade daquela região não está relacionada com o ideal estético, mas, antes, utilitário; o jardim havia-se transformado num paraíso onde homens e máquinas subjugam a natureza: “Those tools had brought water to the desert via centrifugal pumping and, more important, through the diversion of rivers” (Steinbeck 1987: 68). Ao longo da viagem, homens e mulheres apercebem-se da transformação da paisagem: “They were not farm men anymore, but migrant men. And the thought, the planning, the long staring silence that had gone out in the fields, went now to the roads, to the distance, to the West” (Steinbeck 1987: 215).

Como já mencionado, em *The Grapes of Wrath* Steinbeck investe na possibilidade de o leitor poder ler o romance de acordo com diferentes sentidos, desde logo a partir da divisão entre capítulos que abordam questões mais gerais relacionadas com a viagem dos migrantes, os diferentes usos da terra que estes vão encontrando ao longo do percurso e a consequente transformação espacial e social associada a esse movimento e alteração, e os capítulos que retratam esses mesmos temas mas centrados nas vivências da família Joad. No capítulo dezanove, por exemplo, encontra-se um momento de particular significado para o meu argumento pois aí se torna clara a sensibilidade de Steinbeck para com questões que, hoje, designaríamos ambientais. Tal como nos capítulos iniciais se havia retratado a mudança da relação entre os que trabalham a terra e o sentido de posse - para os agricultores, ‘possuir’ significa cuidar -, no referido capítulo narra-se a deslocação de afeto para com a terra, agora situada na Califórnia. Como se refere, esse território, no passado, pertenceu ao México e aos mexicanos, mas estes não resistiram à avidez dos americanos: “The Mexicans were weak and fled. They could not resist, because they wanted nothing in the world as frantically as the Americans wanted land” (Steinbeck 1987: 254). Depois de instalados, os americanos iniciam um processo de mecanização da terra e do pensamento, afastando-os de uma relação essencial com os elementos:

And the hunger was gone from them, the feral hunger, the gnawing, tearing hunger for land, for water and earth and the good sky over it, for the green thrusting grass, for the swelling roots. They had these things so completely that they did not know about them any more. They had no more the stomach-tearing lust for a rich acre and a shining blade to plow it, for seed and a windmill beating its wings in the air. They arose in the dark no more to hear the sleepy

birds' first chittering, and the morning wind around the house while they waited for the first light to go out to the dear acres. These things were lost, and crops were reckoned in dollars, and land was valued by principal plus interest, and crops were bought and sold before they were planted (Steinbeck 1987: 254-5).

A perspectiva que Steinbeck oferece é apenas um dos ângulos de destruição do solo, mas que, em última análise, nos conduziu, não apenas a uma crise ecológica, mas, como sintetiza Wendell Berry, a uma outra, esta na origem de todas as outras, a crise de carácter (Berry 1997: 17). Assim, *The Grapes of Wrath* é ainda relevante na leitura da crise ambiental contemporânea: “And it came about that owners no longer worked on their farms. They farmed on paper; and they forgot the land, the smell, the feel of it, and remembered only that they owned it, remembered only what they gained and lost by it” (Steinbeck 1987: 256). Existe uma violência invisível nesta afirmação, que Jones relaciona com a ‘violência lenta’ referida por Rob Nixon: “[the slow violence] often remains formless and stays out of sight: it is pervasive yet elusive” (Jones 2021: 139).¹ Contudo, Steinbeck não deixa de lembrar o grande ciclo das estações, o grande movimento do mundo, esse que passando despercebido aos novos agricultores e aos migrantes na estrada, mantém uma certa ordem no mundo. Contrariamente à migração forçada dos migrantes, a das aves é manifestação de vida, e, neste caso, para Pa e Ma Joad símbolo de uma vida passada onde prevalecia uma ordem natural:

I seen the ducks today [...]. Wedgin' south – high up. Seems like they're awful dinky. [...] An' the ducks drivin' on down, wedgin' on down to the soutward. [...] Remember what we'd always say at home? ‘Winter's a-comin' early,’ we said, when the ducks flew. [...] Look – more ducks. Big bunch. An' Ma, ‘Winter's a-comin' early (Steinbeck 1987: 357-8).

Steinbeck narra histórias de ligação entre humanos e não humanos; o seu objetivo é o mesmo que descreve a reação dos migrantes, quando, reunidos ao fim do dia, ouvem histórias: “And the people listened, and their faces were quiet with listening. The story tellers, gathering attention into their tales, spoke in great rhythms, spoke in great words because the tales were great, and the listeners became great through them” (Steinbeck 1987: 360). Ou seja, o objetivo é que o leitor possa tornar-se mais compreensivo, o seu conhecimento e sensibilidade mais alargados através das narrações que ouve e que lê.

¹ Gavin Jones refere-se ao livro de Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, publicado em 2011.

A bela Califórnia com os seus vales e pomares lembra o “país justo”, os “pomares justos”, as “árvores de fruto” e as “boas colheitas” que Jean de Crèvecoeur descreve em *Letters from an American Farmer*, publicadas para um público europeu, em finais do século XVIII. A paisagem californiana na primavera é uma mancha de esperança:

Valleys in which the fruit blossoms are fragrant pink and white waters in a shallow sea. Then the first tendrils of the grapes swelling from the old gnarled vines, cascade down to cover the trunks. The full green hills are round and soft as breasts. And on the level vegetable lands are the mile-long rows of pale green lettuce and the spindly little cauliflowers, the gray-green unearthly artichoke plants (Steinbeck 1987: 382).

Contudo, para os Joads e para todos os outros migrantes as uvas revelam-se impossíveis e, por isso, amargas: “An’ you never seen such purty country – all orchards, an’ grapes, purtiest country you ever seen. An’ you’ll pass lan’ flat an’ fine with water thirty feet down, and that lan’s laying fallow. But you can’t have none of that lan’” (Steinbeck 1987: 225). A Califórnia não é a Terra Prometida e a situação vivida pelos migrantes é, antes, a representação da vida humana depois da expulsão do Paraíso:

There is a crime here that goes beyond denunciation. There is a sorrow here that weeping cannot symbolize. There is a failure here that topples all our success. The fertile earth, the straight tree rows, the sturdy trunks, and the ripe fruit. And children dying of pellagra must die because a profit cannot be taken from an orange. (Steinbeck 1987: 385) Como consequência, “in the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage” (Steinbeck 1987: 385).

Estas palavras de desencanto poderiam ser proferidas por Casy, Tom ou Ma Joad, pois qualquer um deles, juntamente com muitos outros, tinham visto o rosto do sonho simbolizado pela ideia da Califórnia – “where it’s rich an’ green” (Steinbeck 1987: 211). Porém, quando chegam ao Oeste, os migrantes verificam que uma agricultura baseada na exploração dos trabalhadores e um pagamento impróprio do trabalho realizado os despojavam, novamente, de dignidade. De novo testemunharam uma agricultura assente na destruição dos ecossistemas; para aumentar o lucro, a fecundidade dos pomares da Califórnia assenta em técnicas inovadoras, mas, que, ao mesmo tempo, destroem a relação humana com a terra: “Men who experiment with seed, endlessly developing the techniques for greater crops

of plants whose roots will resist the million enemies of the earth (Steinbeck 1987: 382)”. A fertilidade da Califórnia esconde, pois, homens que lançam produtos químicos aos pomares e às vinhas, fazendo com que o fermento não transporte o odor forte do vinho, mas um cheiro a podridão e a químicos. Por isso, como refere David Wyatt, os Joads não chegam ao jardim, antes, ficam à porta: “the Joads will stand at the garden’s gate, because it won’t be possible for them to fulfill Ma Joads’ dream of a nice place in California, “never cold. An’ fruit ever’place, an’ people bein’ in the nicest places, little white houses in among the orange trees” (Wyatt 1986: 98).

No final do romance, a família não encontra um lugar idílico na Califórnia, mas a sua visão do mundo foi alterada pela experiência vivida na estrada, um contexto que permite compreender melhor o gesto de Rose of Sharon de dar o peito a um homem faminto. Afinal, o bebé nascera morto e a fome estava à sua frente: “All the travellers get to California, but only a few find the Eldorado of the integrated and expanded self because they travel a spiritual road contiguous to the highway of flight, Highway 66” (Garcia 1990: 46). David Wyatt concorda: “The novel never delivers more than a momentary stay against the confusion of moving on. Man is the thing always on the way, and ‘way’ becomes the word that here takes in the emerging sense of the finality of death and the uncertainty of life” (Wyatt 1986: 149).

Nas últimas páginas, sob uma chuva diluviana, e após a morte de Casy, a perda do bebé e a fuga de Tom, os Joads vão para um lugar seco, um celeiro sem uma das portas, pormenor que condensa e intensifica o significado do romance, se se pensar que este não se circunscreve a ser uma narrativa sobre as dificuldades dos migrantes no caminho para a Califórnia, mas que ilumina, também, a aprendizagem que cada vida humana terá de realizar em caminho aberto: “It is not just a book about the difficult ‘way’ to California; its subtle rhetoric generalizes the project into the problem of learning to live in existential time” (Wyatt 1986: 149). Deste modo, Steinbeck – e o leitor com ele – está também a revisitar um modo de pensamento mais egocêntrico, mostrando as suas limitações e lacunas, convidando, por isso, os indivíduos a expandir a sua noção de solidariedade - para com os seres humanos, os animais e as plantas, apelando a uma coexistência harmoniosa. Também nós, leitores, somos convidados, seguindo Casy, Tom e Ma Joad, a reconhecer a necessidade de cooperação entre organismos, assegurando que a ética (quando não a estética) seja restabelecida na abordagem à multiplicidade da vida. Em *Mad at the World*, pode ler-se:

In biology, life finds a way. The great diverse multitudes of species evolve and survive through eons of tumult, crowding into every corner of the earth. Life is fraught, but living things do not give up. Which was another way of saying that whatever else Steinbeck put into his books, the most important was hope” (Souder 2020: 248).

A tartaruga, que no início do romance avança sem hesitações, impulsionada pela inata vontade de viver, funciona como símbolo – “do processo ecológico, migração, saber popular e perseverança” (Jones 2021: 132); como ela, assim os Joads atravessam a estrada e as dificuldades. O gesto de Rose of Sharon, no final do romance, significa isso mesmo: não desistir e lutar pela vida.

Se, por um lado, Steinbeck propõe para o entendimento das dificuldades dos migrantes num contexto particular da história dos Estados Unidos da América a aliança entre o saber científico e humanístico, por outro lado, o sentimentalismo presente em alguns dos momentos do romance sublinha, precisamente, aquilo que Gavin Jones descreve como a salvação através do amor maternal (Jones 2021: 6); além do mais, refere: “Here the sentimental becomes an agent of social critique and a call for a radical transformation toward higher values, based on a democratic extension of humanity to others” (Jones 2021: 6). Assim, a linha de leitura que orientou a minha reavaliação do romance sublinha, por um lado, a atenção e relevo que John Steinbeck confere à inter-relação entre os seres humanos e os ecossistemas da Terra, uma forma de entendimento do mundo, que, segundo o autor, devemos cultivar no sentido de sobrevivermos, fazendo-o com esperança no futuro. Por outro lado, defendi que, neste sentido, *The Grapes of Wrath* é um exemplo conseguido daquilo que Lawrence Buell apresenta como desígnio da perspectiva ecocrítica: cultivar e reforçar uma preocupação sobre o destino da Terra e sobre a responsabilidade humana em agir, sobre a vergonha da injustiça ambiental, e sobre a importância da consciência e da imaginação na mudança de mentes, vidas e políticas (Buell 2005: 133).

Referências bibliográficas

- Berry, Wendell. 1997. *The Unsettling of America. Culture & Agriculture*. San Francisco: Sierra Club Books.
- Beegel, Susan F., et al. 1997. *Steinbeck and the Environment. Interdisciplinary Approaches*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- Buell, Lawrence. 2005. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell.
- Cassuto, David N. 1997. "Turning Wine into Water: Water as Privileged Signifier in *The Grapes of Wrath*". In Beegel, Susan F., et al. *Steinbeck and the Environment. Interdisciplinary Approaches*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press: 55-75.
- Garcia, Reloy. 1990. "The Rocky Road to Eldorado: The Journey Motif in John Steinbeck's *The Grapes of Wrath*". In Hayashi Tetsumaro (ed.), *Steinbeck's The Grapes of Wrath: Essays in Criticism*. Steinbeck Essay Series, nº 3: 38-48.
- Garrard, Greg. 2014. "Introduction". In Greg Garrard (ed.), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford: Oxford University Press: 1-24.
- Jones, Gavin. 2021. *Reclaiming John Steinbeck: Writing for the Future of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leopold, Aldo. 1987. *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*. Oxford: Oxford University Press: 201-226.
- McEntyre, Marilyn C. 1997. "Natural Wisdom: Steinbeck's Men of Nature as Prophets and Peacemakers". In Beegel, Susan F., et al. *Steinbeck and the Environment. Interdisciplinary Approaches*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press: 113-124.
- Souder, William. 2020. *Mad at the World. A Life of John Steinbeck*. New York: W.W. Norton & Company.
- Steinbeck, John. 1987. *The Grapes of Wrath*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Steinbeck, John and E. F Ricketts. 1986. *The Log from The Sea of Cortez*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Valenti, Peter. 1997. "Steinbeck's Ecological Polemic: Human Sympathy and Visual Documentary in the Intercalary Chapters of *The Grapes of Wrath*". In Beegel, Susan F., et al. *Steinbeck and the Environment. Interdisciplinary Approaches*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press: 92-112.
- Wyatt, David. 1986. "Steinbeck's Lost Gardens". In David Wyatt, *The Fall into Eden. Landscape and Imagination in California*. Cambridge: Cambridge University Press: 124-157.

O INSÓLITO EM *MEMORIAL DO CONVENTO* DE JOSÉ SARAMAGO

Maria Luísa de Castro Soares (UTAD)

Jéssica Moretti da Silva (UTAD)

ABSTRACT

This study has as main objective the analysis of the unusual in the novel *Baltasar and Blimunda* (1982), by José Saramago, and the identification of the characteristics of magical realism present in it. *Baltasar and Blimunda* have as historical space the reign of D. John V in the century XVIII and it has two main narratives: the one of Blimunda and Baltasar, the representatives of the less favored class and the one of the king and his wife, the representatives of the wealthy class. Thus, the silenced and the oppressed, in the past, have great relevance in the novel and contribute to the questioning of the official history, which was written by the ruling classes. By means of fantastic elements, irony and sarcasm, the author induces readers to reflect critically on society. Using a hermeneutic methodology, this article aims to contribute to reinforcing the leading place of Saramago's work today.

Keywords: *Baltasar and Blimunda*; Fantastic; History; José Saramago.

RESUMO

Este estudo tem como principal objetivo a análise do insólito no romance *Memorial do Convento* (1982) de José Saramago e a identificação das características do realismo mágico nele presentes. *Memorial do Convento* tem como tempo histórico o reinado de D. João V, no século XVIII, e possui duas narrativas principais: a de Blimunda e de Baltasar, representantes da classe menos favorecida e a do rei e sua esposa, representantes da classe dominante. Assim, as vozes dos silenciados e dos oprimidos no passado têm grande relevância no romance e contribuem para o questionamento da história oficial, que foi escrita pelas classes dominantes. Por meio de elementos fantásticos, da ironia e do sarcasmo, o autor leva os leitores a refletirem criticamente sobre a sociedade. Com base numa metodologia hermenêutica, este artigo visa contribuir para uma maior consciência do lugar cimeiro da obra de Saramago na agenda cultural da atualidade.

Palavras-chave: *Memorial do Convento*; Fantástico; Realismo Mágico; História; José Saramago.

Recebido em 28 de setembro de 2022

Aceite em 9 de fevereiro de 2023

Introdução

Memorial do Convento, romance de José Saramago, foi publicado pela primeira vez em 1982 e tem como contexto histórico o século XVIII, período do reinado de D. João V, em que vigorava a Inquisição. Por meio da relação entre história e ficção e da multiplicidade de vozes de diferentes classes sociais, o romance apresenta as desigualdades sociais daquela época e o poder opressor que a Igreja e a realeza exerciam sobre os menos favorecidos. No romance, duas histórias são construídas e contrastam entre si por possuírem dois casais de classes sociais opostas: o casal real e Baltasar e Blimunda.

Como artifício para conduzir a diegese e construir a consciência das personagens, o autor utiliza, com frequência, o discurso indireto livre e a ausência ou transgressão da pontuação. Além disso, o autor faz uso de uma técnica muito comum na ficção histórica contemporânea, que é a da multiplicidade de vozes apresentadas de forma axiológica.

O romance tem início com o relato da vida particular do rei, que se lastima pelo facto da sua esposa não lhe poder dar um herdeiro. Então, o rei jura construir um grandioso convento se Deus lhe permitir ter um filho, o que ocorre. Com o ouro e outras riquezas adquiridos por meio da exploração das colónias portuguesas, o rei ordena a construção do Convento de Mafra. Nessa construção, homens de todo o reino são obrigados a trabalhar em condições desumanas.

A narrativa de Baltasar e de Blimunda tem início no julgamento da mãe de Blimunda, Sebastiana, por heresia. É nesse triste momento que Blimunda conhece Baltasar e logo decidem viver juntos. Os dois conhecem o Padre Bartolomeu Lourenço que lhes pede ajuda para construir o seu objeto voador, a passarola. Graças à sabedoria natural de Baltasar e à sabedoria sobrenatural de Blimunda, o padre consegue fazer com que a passarola voe, já que o combustível é a vontade recolhida por Blimunda de pessoas moribundas, facto *per se* incomum ou insólito.

Após a primeira viagem com a passarola, o padre teme a perseguição da Inquisição e foge para a Espanha sem avisar os seus amigos. Mais tarde, Baltasar e Blimunda descobrem que o padre havia morrido e procuram saber como está a passarola. Os dois pensavam que o objeto já não voava, no entanto, voou e levou Baltasar para longe, pelo que Blimunda decide procurar o amado por todo o reino sem conseguir nenhuma informação. Após anos de sofrimento e de procura, Blimunda encontra Baltasar no

mesmo local onde o havia conhecido. Ele estava a ser julgado pela Inquisição e, perante a iminente morte dele, Blimunda cumpre a promessa de recolhê-lo a vontade antes da morte.

Blimunda, uma das personagens-chave da ação, possui o dom de ver por dentro das pessoas e de capturar as suas vontades, o que é um elemento insólito contínuo e determinante para o desenvolvimento do romance. Apesar do romance possuir personagens históricas, como o compositor italiano Domenico Scarlatti, e de respeitar as características do período histórico apresentado, os constantes elementos fantásticos e a ficcionalização da história são recursos importantes como impulsionadores dos movimentos e das ações.

Com a ajuda do arcabouço teórico, serão feitas as análises da relação entre história, ficção e insólito em *Memorial do Convento*, com o objetivo de expandir a compreensão do romance.

O insólito em *Memorial do convento*

Memorial do Convento é um romance histórico contemporâneo permeado por elementos insólitos, como o facto de Blimunda possuir o poder de perscrutar o interior das pessoas. Neste tópico, será feita a análise dos elementos insólitos do romance, tendo por base a ideia de que o insólito ou o meta-empírico é aquilo que foge da compreensão empírica e que desestabiliza as fronteiras do real e do imaginário. Os elementos insólitos são pressupostos para que ocorra o fantástico e para que ocorra o realismo mágico, concebido este como modo de pintar uma realidade reconhecível, transfigurada pelo imaginário, uma realidade na qual o racionalismo é rejeitado. A confluência destes vetores não icásticos ou fantásticos está presente em *Memorial do Convento*.

Quanto à definição do fantástico, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1981), Tzvetan Todorov conceitua-o da seguinte forma:

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um género vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov 1981: 15-16).

Com base na afirmação de Todorov, o fantástico ocorre quando as personagens e os leitores hesitam na determinação do que é real e do que

é estranho ao se depararem com situações insólitas, como a hesitação de Baltasar ao ter conhecimento do dom sobrenatural de Blimunda. Outra característica do fantástico é o carácter subversivo, conforme se define em “Diafaneidades e fronteiras: O fantástico em António Vieira, M. Gabriela Llansol e Mário de Carvalho”:

Este quebrar dos limites e das convenções caracterizador do fantástico coloca uma perigosa ameaça às noções de conformidade e fixidez. Na verdade, os textos fantásticos, indefinidamente abertos e não-contidos dentro de fronteiras, tornam-se uma apelativa forma para a exploração da marginalidade sócio-política e da excentricidade (Simões 2006: 18).

O fantástico é, na verdade, um predicado estético muito eficaz na potencialização da subversão do mundo considerado real e do discurso dominante, característica que está presente em *Memorial do Convento*, em que o autor utiliza situações fantásticas a fim de questionar o discurso da historiografia tradicional e o limite entre o real e o imaginário.

O fantástico não pode efetivamente limitar-se às convenções de um género literário, visto que ele as ultrapassa e pode manifestar-se nas mais diversas formas de expressão artística, como a pintura e o cinema. Deste modo, o fantástico - que não se verifica apenas na literatura - tem um sentido qualitativo. Pode considerar-se que “é mais um predicado estético presente no objeto artístico, uma propriedade artística, alcançando uma dimensão modal mais abstrata que se cruza transversalmente com outras categorias como a de género” (Simões 2006: 20). Na lógica deste contexto, o fantástico não pode ser classificado como um género literário, mas sim como uma modalidade estética presente em maior ou menor grau em variadas manifestações da arte e da literatura, distinguindo-se do insólito ou do estranho, porque “mantém uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida” (Furtado 2009: s/p.).

O fantástico é uma modalidade estética presente em *Memorial do Convento*, que ocorre de forma repentina e se limita a determinadas ocasiões, mesmo quando se trata de algo contínuo como a habilidade que Blimunda possui de ver o interior das pessoas e descobrir as suas vontades. Exemplo disso é o facto de Blimunda só possuir o seu dom meta-empírico quando está em jejum.

É possível observar que o autor de *Memorial do Convento* teve grande influência do realismo mágico, também chamado realismo maravilhoso, na

escrita do seu romance, o que pode ser explicado pelo facto de, a partir da década de 1970, a literatura portuguesa em geral ter sido fortemente influenciada por esta vertente latino-americana. José Saramago não foi exceção e *Memorial do Convento* é um exemplo de romance português criado sob essa influência, visto que nele há a fusão da realidade com elementos maravilhosos que fazem parte do quotidiano das personagens.

Sobre as características e peculiaridades do realismo mágico, é importante citar Irlemar Chiampi, pesquisadora contemporânea que, no seu estudo intitulado *O realismo maravilhoso*, analisa a ocorrência de situações insólitas na literatura da América Latina. Na obra, é enfatizado que o realismo mágico é uma tentativa de renovação da ficção latino-americana, que surgiu entre 1940 e 1955. Quanto à definição da expressão, o *realismo mágico* é concebido por Chiampi como uma categoria literária que tem por características principais a fundição do universo mágico com a realidade e a representação dos elementos insólitos e fantásticos como costumeiros ou habituais.

Acerca do surgimento do realismo mágico, terá sido o historiador alemão Franz Roh a primeira pessoa a utilizar a expressão, no seu livro *O realismo mágico*, datado de 1925, referindo-se o autor alemão “a um novo realismo (pós-expressionista), uma nova arte que visava a restauração do objeto, sem renunciar, entretanto, aos privilégios do sujeito” (Roh apud Calazans 2009: s/p). O propósito da expressão era, segundo Chiampi, “atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstracção, como fizera o expressionismo de anteguerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (Chiampi 1980: 21). Assim sendo, o realismo mágico caracteriza-se pela tentativa de pôr em evidência aspetos da sociedade que estão ocultos e que só podem ser satisfatoriamente expostos por meio do insólito como, por exemplo, na narrativa de Saramago, o sofrimento físico e psicológico das pessoas que construíram o convento de Mafra.

Outro estudioso que fez menção à expressão *realismo mágico* foi Massimo Bontempelli, que considerava o realismo mágico como um estilo literário que ia para além do futurismo, devido à sua busca de refutar a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia (Chiampi 1980: 21; D’Haen 1995: 191-208).

No âmbito do realismo mágico, há ainda que mencionar a obra de Alejo Carpentier, onde o autor salienta que o maravilhoso se mescla a cada passo com a realidade narrada, tradutora do contexto latino-americano. No

seu livro intitulado *El Reino de este Mundo* (1ª ed. 1949), Carpentier relata aspetos da sua visita ao Haiti, onde diz ter constatado que o real maravilhoso é algo quotidiano, impregnado no circunstancial. Esta obra é pioneira do chamado “novo romance histórico, uma narrativa ficcional que se volta para a história, mas de modo questionador” (Lacowicz 2018:196). A obra é, efetivamente, expressão de como o real maravilhoso faz parte do dia a dia dos habitantes de toda a América Latina, facto que é realçado quer pela força exercida pelas crendices populares, quer pelo folclore dos vários lugares e regiões (Rodrigues 1992: 115-129).

Segundo Chiampi, o realismo mágico nasceu com *A História Universal da Infâmia*, de Jorge Luís Borges, facto já referido no artigo de 1935, de Angel Flores, “Magical Realism in Spanish American Fiction”. Como categoria literária, a expressão realismo mágico cresceu na década de 1940, mas só se popularizou a partir de 1954 com o discurso de Angel Flores, na conferência proferida em Nova Iorque “Magical Spanish American fiction” (Chiampi 1994: 21-22). Apesar disso, os críticos atuais – designadamente Scarano - defendem que o marco inicial do realismo mágico é o livro *Letras e Hombres de Venezuela*, publicado em 1948 por Arturo Uslar Pietri:

In Uslar Pietri’ s view, realismo mágico was essentially the perception of the mystery, or magical element, in man and reality - a revaluation and use of myths and popular legends in the conviction that it is in the conscience of the people that *a broad channel of communication between the mythical and the real* is created (Scarano 2010: 15).

No que diz respeito ao fantástico, Chiampi afirma que este ocorre devido à presença do medo inconsciente do desconhecido. Por meio do fantástico, é possível o despertar dos temores e demais sentimentos inconscientes, pois ele projeta imagens da atmosfera da consciência. Desta forma, a literatura fantástica funciona como uma válvula de escape para medos, pesadelos, angústias, obsessões e neuroses.

Quanto à particularidade da manifestação do realismo mágico em países periféricos, é possível concluir, em conformidade com a revisão da literatura, que nesses países ainda pouco industrializados e pouco tecnológicos os elementos mágicos e míticos da cultura popular coexistem com a mentalidade racional. As crendices populares e o folclore possuem, na verdade, maior influência e importância na sociedade, facto que explica, em parte, que o realismo mágico tenha surgido na América Latina (Calazans 1992: 115-129).

Apesar do realismo mágico ser um fenómeno latino-americano, escritores de todo o mundo foram influenciados por ele, designadamente, no caso português, João de Melo, em obras como *O meu mundo não é deste reino* (Soares 2022: 192-204), e José Saramago. No romance *Memorial do Convento*, ao receber influência do realismo mágico, Saramago dialoga com os textos da América Latina, no que diz respeito à cultura, à ideologia e a questões político-sociais. A sua obra transgride, assim, o eixo cultural canónico europeu, na tentativa de dar voz aos silenciados e de questionar o discurso histórico tradicional.

Memorial do Convento possui uma importante característica do realismo mágico que é a tentativa de negação da realidade brutal através da síntese entre ficção e realidade. O escritor – em conformidade com os pressupostos do realismo mágico – revela a dura realidade histórico-social por meio da alteração da mesma, que é feita com a utilização de elementos fantásticos, incompatíveis com as supostas leis da natureza.

A realidade brutal presente no romance *Memorial do Convento* é a da Inquisição que condenou muitas pessoas por heterodoxia, simplesmente por pensarem de modo diferente do que era defendido pela Igreja, como Sebastiana, que é deportada para África devido a acusações de praticar bruxaria. Além disso, o romance apresenta, de forma irónica, as grandes desigualdades sociais, a tirania das classes dominantes e a hipocrisia religiosa, o que contribui para a reflexão crítica dos leitores sobre a sociedade.

No romance *Memorial do Convento*, descrevem-se personagens que têm características físicas relacionadas com o maravilhoso e, muitas vezes, o monstruoso, designadamente, um maneta e um zarolho:

não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém verdades são verdades (Saramago 1994: 162).

As características físicas das personagens, pela sua paranormalidade ou excentricidade, são elementos que contribuem para a caracterização do sobrenatural no romance. Como exemplo da naturalização do meta-empírico, característica do realismo mágico, é importante citar a apresentação de Blimunda feita pela sua mãe, Sebastiana:

E esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que

ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco [...] condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola, e tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigo vai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui há de vir saber da tua mãe, e eu te verei se no meio dessa multidão estiveres, que só para te ver quero agora os olhos, a boca me amordaçaram, não os olhos, os olhos que não te viram [...] Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver (Saramago 1994: 31).

Blimunda não é apresentada como uma personagem fora da normalidade apenas por sua mãe, visto que o padre Bartolomeu também a apresenta como alguém que possui habilidades sobrenaturais: “Só te direi que se trata de um grande mistério, voar é uma simples coisa comparando com Blimunda” (Saramago 1994: 39). Segundo o padre, o dom de Blimunda é mais misterioso e incompreensível do que a capacidade de voar. Em ambas as apresentações, as habilidades oculares de Blimunda são destacadas, porém, não são explicadas empiricamente, o que induz os leitores a hesitar entre o real e o maravilhoso.

Os olhos de Blimunda são o principal elemento caracterizador do insólito no romance, pois quando ela está em jejum, os seus olhos dão-lhe a habilidade de ver por dentro das pessoas, o que será decisivo para que consigam fazer a passarola voar, visto que só Blimunda consegue capturar as vontades das pessoas. O seguinte excerto é elucidativo no que diz respeito a esse dom meta-empírico de Blimunda:

Lembras-te da primeira vez que dormiste comigo, teres dito que te olhei por dentro, Lembro-me, Não sabias o que estavas a dizer, nem soubeste que estavas a ouvir quando eu te disse que nunca te olharia por dentro. Baltasar não teve tempo de responder, ainda procurava o sentido das palavras, e outras já se ouviam no quarto, incríveis, Eu posso olhar por dentro das pessoas (Saramago 1994: 46).

Ao longo da narrativa, é perceptível que todos tratam com naturalidade a habilidade sobrenatural de Blimunda que a torna diferente das outras pessoas, inclusive ela própria: “O meu dom não é heresia, nem feitiçaria, os meus olhos são naturais” (Saramago 1994: 46). O entendimento do meta-empírico como natural é essencial para que haja o realismo mágico. Além da importância sobrenatural dos olhos de Blimunda no romance, eles são o principal elemento que desencadeia os acontecimentos da obra, pois sem

eles não seria possível o voo da passarola. O dom de Blimunda é também uma forma relevante do autor demonstrar que a história deve ser vista mais a fundo e que o discurso historiográfico tradicional deve ser questionado, pois, no passado, muitas vozes foram marginalizadas e silenciadas. Portanto, é preciso ver por dentro dos acontecimentos históricos da mesma forma que Blimunda vê por dentro das pessoas.

Blimunda é uma personagem ícone do realismo mágico na obra de José Saramago. Efetivamente, ela possui características meta-empíricas e na sua relação com essas características não há estranhamento ou conflitos entre o natural e o sobrenatural.

Em *Memorial do Convento*, o sobrenatural e o natural não entram em conflito, igualam-se pelo facto de não haver estranhamento por parte das personagens que estão acostumadas a conviver com elementos insólitos, denominados por elas como milagres. Um exemplo dessa inter-relação do natural com o sobrenatural é a compreensão do primeiro voo da passarola. De facto, quando Blimunda, Baltasar e o Padre Bartolomeu voaram pela primeira vez, as pessoas que viram a passarola pensaram que ela fosse um sinal do Espírito Santo.

Outra característica presente no romance que é comum ao realismo mágico é a circularidade do tempo e do espaço, visto que o romance tem início com um auto de fé, no qual a mãe de Blimunda é julgada pela Inquisição, e finaliza igualmente num auto de fé, no qual Baltasar é julgado e queimado. Além disso, o forte vínculo com questões políticas e as críticas sociais são outros elementos caracterizadores do realismo mágico no romance.

Em *Memorial do Convento*, a crítica religiosa, mais especificamente ao catolicismo romano, é fortemente presente e une-se à crítica social. De forma irónica e sarcástica, o narrador cita questões que envolvem hipocrisia, manipulação, luxúria, fanatismo e religião. Assim, uma das principais classes sociais a ser criticada no romance é a do clero que possuía, por esse tempo, muitos privilégios financeiros e sociais e agia de forma incoerente com a pureza e honestidade que defendia nas pregações.

Uma das principais propostas de *Memorial do Convento* é questionar e desconstruir o discurso da historiografia tradicional que foi imposto pelas classes dominantes. Assim, Saramago dá voz e centralidade a personagens de classes sociais menos favorecidas e, por meio da ironia, o narrador apresenta o contexto histórico da construção do Convento de Mafra sob o ponto de vista crítico, como é verificável no seguinte excerto, uma fala do rei D. João V:

Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, retirando-os, ainda que por violência, dos seus mestres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar [...], porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão, porque precisamente para serviço dela se ordena esta providência (Saramago 1994: 198).

É possível constatar, através do excerto, que o narrador transgride o discurso histórico tradicional, ao evidenciar a prepotência do rei D. João V, representante máximo das classes superiores sempre prontas a exigir, “porque nada está acima da vontade real” à face da terra.

A versão da construção do Convento que é apresentada no romance difere da versão relatada pela historiografia convencional, pois o poder de mudança e de concretização dos sonhos do rei não se efetiva por mérito seu, antes advém da força de trabalho e da perseverança de homens comuns. Em todo o romance, é constatável a valorização das classes silenciadas e apagadas da história e a crítica social às classes abastadas e dominantes. Personagens ficcionais de classes sociais menos favorecidas, como Baltasar e Blimunda, ocupam a centralidade da narrativa, têm as suas qualidades exaltadas e são tratadas com seriedade pelo narrador e, em contrapartida, o casal real é perçecionado com ironia e sarcasmo.

As alcunhas de Blimunda (Sete-Luas) e de Baltasar (Sete-Sóis) são explicadas pelo padre Bartolomeu Lourenço da seguinte forma:

Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem baptizada estava, que o baptismo foi de padre, não alcunha de qualquer um (Saramago 1994: 56).

Na narrativa, Blimunda representa o insólito, pois possui poderes sobrenaturais e Baltasar representa o plano racional por possuir a sabedoria e o discernimento naturais. As habilidades de Blimunda e de Baltasar são opostas mas, ao complementarem-se, são necessárias para a construção da passarola. Blimunda, Baltasar e Bartolomeu formam a trindade que torna a construção da passarola possível e, deste modo, a tríade supera os limites da razão do século XVIII. Cada um deles tem uma habilidade específica que é necessária para a construção do objeto voador: Baltasar tem a força, Bartolomeu tem a ciência e Blimunda tem o poder ocular.

Blimunda é uma mulher forte e que quebra as regras e papéis destinados

às mulheres da sua época, pois é sempre ela quem toma a iniciativa e questiona o poder da Igreja, como aponta o narrador: “sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto” (Saramago 1994: 227). Assim, Blimunda é um símbolo da força feminina, o que é evidenciado quando ela questiona os dogmas da Igreja e exprime uma opinião própria.

No momento em que Blimunda é apresentada à mãe de Baltasar, ela explica à sogra que a sua mãe não era feiticeira, mas apenas possuía um dom comum a todas as mulheres: “Não há mulher nenhuma que não tenha visões e revelações, e que não ouça vozes, ouvimo-las o dia todo, para isso não é preciso ser feiticeira, Minha mãe não era feiticeira, nem eu o sou, Também tens visões” (Saramago 1994: 227). Este trecho da narrativa é um exemplo da naturalidade com que as personagens do romance lidam com o insólito e da exaltação da força da mulher, que possui habilidades sobrenaturais que a colocam num patamar acima do homem.

Quando Baltasar teve conhecimento do dom de ver por dentro que Blimunda possuía, hesitou, mas, ao atestar a veracidade do poder, passou a tratá-lo com naturalidade:

Blimunda vai à frente, Baltasar atrás, para que o não veja ela, para que saiba ele o que ela vê, quando lho disser. E isto lhe diz, a mulher que está sentada no degrau daquela porta tem na barriga um filho varão, mas o menino leva duas voltas de cordão enroladas ao pescoço, tanto pode viver como morrer, a sabê-lo não chego, [...] e este velho que passa está como eu estou de estômago vazio, mas vai-se-lhe a vista, é o contrário de mim, e aquele homem novo que me olhou tem o seu membro de homem apodrecido de venéreo, purgando como uma bica, enrolado em trapos, e apesar disso sorri, é a sua vaidade de homem que o faz olhar e sorrir [...], e ali vai um frade que leva nas tripas uma bicha solitária que ele tem de sustentar comendo por dois ou três, por dois ou três comeria mesmo que a não tivesse, [...], E como hei-de eu acreditar que tudo isso é verdade, se tu vais explicando coisas que eu não posso ver com os meus olhos, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Faze com o teu espigão um buraco naquele lugar e encontrarás uma moeda de prata, e Baltasar fez o buraco e encontrou, Enganaste-te, Blimunda, a moeda é de ouro (Saramago 1994: 48).

Pelo exposto, pode verificar-se como, neste romance de Saramago, não há distinção entre o natural e o sobrenatural, pois ambos são vistos da mesma forma pelo narrador e pelas personagens e aceites como comuns e habituais.

Outro elemento do fantástico que ocorre em *Memorial do Convento* é o facto de existir, dentro da narrativa do romance, um conto de fadas que é

narrado por Manuel Milho, um dos construtores do Convento, para entreter os amigos e que reenvia para o fantástico da narrativa medieval. O insólito é também perceptível no momento em que o compositor italiano Domenico Scarlatti, uma personagem histórica, consegue acordar Blimunda com a sua música depois de um longo sono.

Quando Baltasar, Blimunda e Bartolomeu voam pela primeira vez e estão “perto do sol”, o espaço é o da liberdade e da concretização dos sonhos, pois concluir a passarola simboliza a perseverança e a força de vontade que tiveram para construí-la. A passarola só pôde ser levada a cabo, porque muitas vontades foram resgatadas por Blimunda e porque as três personagens foram perseverantes. A grandeza e a pequenez dos sonhos e dos resultados depende do olhar de quem vê, como pode verificar-se no passo em que Baltasar olhou para a basílica e evocou a opressão dos homens construtores do Convento:

Entre Pêro Pinheiro e Mafra gastaram oito dias completos. Quando chegaram ao terreiro, foi como se estivessem chegando duma guerra perdida, sujos, esfarrapados, sem riquezas. Toda a gente se admirava com o tamanho desmedido da pedra, Tão grande. Mas Baltasar murmurou, olhando a basílica, Tão pequena (Saramago 1994: 179).

Efetivamente, é importante ressaltar que o sonho do Rei só foi realizado por meio do sofrimento e do sacrifício dos menos favorecidos, o que é evidente no passo citado, bem como no episódio da morte de um dos trabalhadores.

Resta dizer que a crítica social feita neste romance não é válida apenas para o século XVIII, mas ainda para a atualidade, visto que os menos favorecidos continuam a ser mais injustiçados do que as classes detentoras do poder. O romance acusa, assim, a opressão e exalta a força de vontade e a perseverança para que os sonhos sejam realizados e se crie um sentido para a vida (Soares 2022a: 18).

Considerações finais

Memorial do Convento é um romance histórico contemporâneo que visa reconstituir e questionar os factos históricos do período do reinado de D. João V, com uma focagem sob o ponto de vista dos marginalizados. Para atingir esse objetivo, o narrador utiliza a ironia, o sarcasmo e o fantástico, entre outros recursos narrativos. Assim, é proporcionada ao leitor uma visão alternativa do passado que evoca a memória coletiva e contribui para

a melhor compreensão do presente. O próprio título do romance *Memorial do Convento* estabelece a tentativa de trazer à memória os acontecimentos históricos e os problemas sociais que os acompanharam, e o autor aborda-os de uma forma questionadora.

Em todo o romance estão presentes elementos insólitos, sendo manifestados pelo fantástico e pelo realismo mágico. Conforme os autores citados, o realismo mágico ocorre quando as personagens estão totalmente inseridas em situações insólitas e as veem com naturalidade, não hesitando entre o real e o imaginário. Em contrapartida, o fantástico está presente no romance quando as personagens hesitam entre o real e o imaginário, ao se depararem com o insólito.

Por meio deste estudo, é possível concluir que, em *Memorial do Convento*, não é apenas evocada a memória da ambiência portuguesa do século XVIII, mas a memória de todas as pessoas que foram e continuam subjugadas e oprimidas pelas classes dominantes. O intuito do escritor é o de levar os leitores à reflexão acerca da desigualdade social e opressão das classes menos favorecidas, o que é válido para o passado e para o presente.

Referências bibliográficas

Calazans, Selma. 1992. “O maravilhoso no Novo Mundo: ecologia e discurso”, in: Angélica Soares (org.) *Ecologia e discurso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 115-129.

Calazans, Selma. 2009. “Realismo Mágico”. In Ceia, Carlos *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/realismo-magico> [Consultado em 12-01-2022]. Carpentier, Alejo. 2015. *El reino de este mundo* (1ª ed. 1949). Barcelona: Espasa Calpe.

Chiampi, Irlemar. 1994. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva.

D’Haen, Theo L. 1995. “Magical Realism and Postmodernism: Descentering Privileged Centers”, in: Louis P. Zamora and Wendy B. Faris, *Magical Realism: Theory, History and Community*. Duhan and London: Duke University Press: 191-208.

Faris, Wendy. 1995. “Sherazade’s Children. Magical Realism and Postmodern Fiction”, in: Louis P. Zamora and Wendy B. Faris, *Magical Realism: Theory, History and Community*. Duhan and London: Duke University Press: 163-190.

Furtado, Filipe. 2009. “Fantástico”, in Ceia, Carlos, *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-genero> [Consultado em 13-01-2023].

Lacowicz, Stanis David. 2018. “*El reino de este mundo*: sobre o realismo maravilhoso e o novo romance histórico em Alejo Carpentier”, in *Garrafá*. Vol. 16, n. 46, Outubro-Dezembro: 196 – 210.

Saramago, José. 1994. *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho.

Simões, Maria João. 2006. “Diafaneidades e fronteiras: O fantástico em António Vieira, M. Gabriela Llansol e Mário de Carvalho”, in: Henriqueta Maria Gonçalves (org), *Olhares sobre o fantástico na literatura*. Vila Real: CEL-UTAD: 17-32.

Todorov, Tzvetan. 1981. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.

Scarano, Tommaso. 2010. “Notes on Spanish-America Magical Realism”, in Gordon, Colier; Maes-Jelinek, Hena; Geoffrey, Davis. (org.) 1999. *Magical realism and contemporary post-colonial literature in English*. Amsterdam: Atlanta GA: 9-28.

Soares, Maria Luísa de Castro. 2022. “A dimensão neobarroca na obra *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo”, in *Letras Com Vida*. Nova Série J, nº 10, Lisboa: CLEPUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Uab & Universidad de Alcalá: 192-204.

Soares, Maria Luísa de Castro. 2022a. “José Saramago: o sentido da vida e a viagem em busca de si mesmo”, in *As Artes entre as Letras*. Porto: 18-19.

**PARA UMA LEITURA DE TEXTO E METATEXTO
À LUZ DE MIGUEL REAL, MÁRIO CLÁUDIO
E NUNO JÚDICE**

Carla Sofia Gomes Xavier Luís (UBI)

ABSTRACT

With this article we are looking forward to think the text and the metatext having in mind some works of three stimulating characters of the ongoing Portuguese cultural scene, such as: Miguel Real, Mário Cláudio and Nuno Júdice. Indeed, we have briefly reflected about the concepts as text and metatext, as well as others that are, in some way, connected to them, such as metaliterature, metafiction, historiographical metafiction, metadrama and metapoem, establishing a relationship with some works of the aforementioned essayists/fictionists, with special approach to the Miguel Real ones. It should be noted that, from a methodological point of view, after a brief presentation of each one of the authors, the concepts appear in the article as a unifying axis, followed by the respective examples. Concretely, we worked on the notions of metatext, metaliterature, historiographical metafiction and metadrama in the light of Miguel Real, those of metafiction and historiographical metafiction in the light of Mário Cláudio and those of metapoem and metatext in the light of Nuno Júdice.

Keywords: Text; metatext; Miguel Real; Mário Cláudio; Nuno Júdice.

RESUMO

Com o presente artigo procuramos cumprir o desiderato de pensar o texto e o metatexto à luz de algumas obras de três personalidades estimulantes do atual panorama cultural português, a saber: Miguel Real, Mário Cláudio e Nuno Júdice. Com efeito, refletimos, muito brevemente, sobre os conceitos de texto e de metatexto, além de outros que lhes são, de algum modo, subsidiários, tais como metaliteratura, metaficção, metaficção historiográfica, metadrama e metapoema, estabelecendo uma relação com certos trabalhos dos ensaístas/ficcionistas acima mencionados, com especial enfoque nos de Miguel Real. Ressalve-se que, do ponto de vista metodológico, após uma breve apresentação de cada um dos autores, os conceitos vão surgindo no artigo como eixo aglutinador, seguidos da respetiva exemplificação. Concretizando, trabalhámos as noções de metatexto, de metaliteratura, de metaficção histórica e de metadrama à luz de Miguel Real, as de metaficção e de metaficção historiográfica à luz de Mário Cláudio e as de metapoema e de metatexto à luz de Nuno Júdice.

Palavras-chave: Texto; Metatexto; Miguel Real; Mário Cláudio; Nuno Júdice.

Recebido em 14 de abril de 2023

Aceite em 23 de maio de 2023

Com o presente artigo, procuramos cumprir o desiderato de pensar o texto e o metatexto à luz de algumas obras de três personalidades estimulantes do atual panorama cultural português, a saber: Miguel Real, Mário Cláudio e Nuno Júdice. Com efeito, refletimos, muito brevemente, sobre os conceitos de texto e de metatexto, além de outros que lhes são, de algum modo, subsidiários, tais como metaliteratura, metaficção, metaficção historiográfica, metadrama e metapoema, estabelecendo uma relação com certos trabalhos dos ensaístas/ficcionistas acima mencionados, com especial enfoque nos de Miguel Real. Ressalve-se que, do ponto de vista metodológico, após uma breve apresentação de cada um dos autores, os conceitos vão surgindo no artigo como eixo aglutinador, seguidos da respetiva exemplificação. Assim, trabalhámos as noções de metatexto, de metaliteratura, de metaficção histórica e de metadrama à luz de Miguel Real, as de metaficção e de metaficção historiográfica à luz de Mário Cláudio e as de metapoema e de metatexto à luz de Nuno Júdice.

Debuxados os objetivos do presente artigo, procedemos, em seguida, a uma breve apresentação das três figuras em destaque. Miguel Real, pseudónimo literário de Luís Martins, nascido em Lisboa, mas sintrense por adoção, é um reconhecido ensaísta, romancista, crítico literário, especialista em cultura, tradutor, professor, entre muitas outras facetas. Ao longo de 43 anos, desde a redação, em 1979, da sua primeira obra ficcional, *O Outro e o Mesmo*, publicada no ano seguinte (1980) ainda sob a assinatura do seu nome civil, até à sua mais recente publicação, *As Sete Vidas de José Saramago*, datada de 2022, tem vindo a afirmar-se no atual panorama cultural português simultaneamente nos domínios do ensaio e da ficção. A sua produção escrita materializa-se nestas duas modalidades principais: por um lado, escreve ensaio, através do qual se dedica à cultura portuguesa e também à filosofia, por outro lado, cria ficção, por via da qual se faz ouvir no mundo do romance e também no do teatro. Cultivando um conhecimento multidisciplinar que mistura cultura, filosofia, história, língua, literatura, mentalidades, política, fortemente alicerçado em leituras exaustivas, o especialista em apreço, pensando a identidade cultural e histórica lusíada, tem vindo a contribuir para o fundo conhecimento de Portugal, desde os séculos XIII até à atualidade, sem esquecer as ligações históricas que nos unem a outros palcos lusófonos. Mário Cláudio, pseudónimo literário de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, nascido no Porto, apesar de reconhecido cronista (ver, a título

de exemplo, *Alma Vagueante*, 2017), novelista, dramaturgo, poeta, tradutor, professor, é como ficcionista que se tem vindo a afirmar no grémio cultural português. Este escritor conta já com 53 anos de vida literária, desde a publicação de *Ciclo de Cypris*, em 1969, até *Apoteose dos Mártires* de 2022. Desde então que tem vindo a cultivar uma escrita coerente, com linhas de continuidade assinaláveis, de onde se salienta, desde logo, o facto de ter nascido da poesia, dado que o marcará para sempre, posto que também a sua prosa apresenta óbvias aproximações à poesia, materializando-se, desde logo, numa escrita polifónica. Além disso, impõe-se igualmente pelo exímio conhecimento da Língua, Literatura e História lusitanas como pelo revigorante aproveitamento dos valores da cultura portuguesa, perspetivando-os como uma realidade multifacetada e aberta, sujeita, portanto, a várias “frequências de leitura” (Cláudio 1999: 24). Nuno Júdice, nome civil abreviado de Nuno Manuel Gonçalves Júdice Glória, nascido na Mexiolheira Grande, Algarve, apesar de reconhecido ensaísta e ficcionista (neste campo, cultivando um estilo tendencialmente labiríntico), mas também de acutilante crítico literário, tradutor, professor, entre muitas outras facetas, é como poeta que se tem vindo a impor e a construir uma sólida obra. De facto, ao longo destes já 51 anos de vida literária, desde a sua estreia em 1972, precisamente com *A Noção de Poema*, até à sua mais recente publicação intitulada *Uma Colheita de Silêncios*, datada de 2023, Nuno Júdice tem vindo a robustecer o já vasto espólio de publicações, cultivando um estilo característico. Explícite-se que, desde a iniciática viagem ou do mote inaugural da errância pelo universo da poesia, a produção lírica de Nuno Júdice tem vindo a enfatizar a reflexão em torno da sua própria prática literária, da sua escrita, destacando-se o conhecimento no que à literatura e cultura em língua portuguesa dizem respeito, sem olvidar, como mais adiante constatamos, o diálogo recorrente com a cultura greco-latina.

Feito este breve introito, passamos, sem mais delongas, a abordar alguns conceitos. Olhamos, em primeiro lugar, para o de texto, entendido como o conjunto de enunciados, orais ou escritos, de extensão variável, dotado de unidade, clareza, coesão, concisão. Muito sumariamente, deriva do étimo latino *textus*, produzindo a significação de tecido e sendo “usado para algo que pode ser lido para fazer sentido: assim, teoricamente, o mundo é um texto social” (Gomes 2010: s/p.). Quanto ao termo metatexto, segundo o *Dicionário Terminológico para consulta em linha*, consiste num texto que apresenta como objeto de reflexão, de análise e, bastas vezes, de reescrita, um outro texto, apelidado de prototexto (vários documentos reunidos que

precedem o texto), com o intuito de se edificar, entre outros, um ensaio, um comentário sustentado, uma crítica literária. Pode ainda reportar-se a um texto, por vezes literário, com determinados objetivos teóricos, normativos e didáticos, através do qual se expõe uma certa doutrina estético-literária e retórica ou que, de forma indireta, reflete sobre os princípios, os ideais e os valores quer da literatura quer da poesia, bem como acerca dos processos da respetiva escrita. Em suma, o metatexto é resultado de um processo analítico e sintético, indutivo-dedutivo, que se consubstancia na escrita transformada e que, como já se percebeu, tem origem na pesquisa, seja de campo ou bibliográfica. Segundo estas aceções, podemos apelidar de metatexto a produção de um artigo científico, de um ensaio, de um poema, ou de um romance histórico, por exemplo, pois, trata-se do resultado de todo um processo analítico e é, reiterar-se, sustentado por uma pesquisa prévia.

Tendo em mente os conceitos acima evocados, bem como o facto de que a literatura em geral espelha, nas suas múltiplas realizações literárias, concretamente contextos históricos, culturais e sociais, efetuando, por meio da ficção, uma releitura dessas realidades, trazemos, desde logo, à colação *A Cidade do Fim* (2013), da autoria de Miguel Real. Esta obra marca precisamente o término do Império, com a entrega oficial do território de Macau à República Popular da China, onde o escritor em apreço nos dá conta da lenta decadência do poder imperial e dos conflitos com a comunidade chinesa, da, por vezes, difícil comunicação estabelecida entre as duas nações, não esquecendo o contexto histórico e o quadro social de Macau nos anos 40 do século XX. Temos também nota das dificuldades decorrentes da chegada de inúmeros refugiados, depois da tomada de Hong Kong pelas tropas japonesas (Real 2013: 41), conduzindo ao desequilíbrio social, à escassez de recursos e de bens essenciais e de tudo o que daí deriva, como a fome e a corrupção, o que prejudicou largamente a já frágil relação entre o poder português e o chinês.

Como se pode perceber, o pano de fundo histórico mantém-se na presente obra, no entanto, como é apanágio do romance pós-moderno, exploram-se lacunas, os não-ditos da história e reconfiguram-se visões de certos acontecimentos (Luís 2016: 77-79). Ademais, convém não esquecer que, no romance, há ainda espaço para reflexões de diversas naturezas. Miguel Real, através desta narrativa, põe em destaque o futuro da língua portuguesa, depois da entrega de Macau à República Popular da China. Existe, por conseguinte, um paralelismo entre o fim do império territorial [sendo que Macau corporiza esse término, representando o “fim da Europa e de Portugal

no Oriente” (Real 2013: 37), o fim do burguesismo português em Macau ostentado por Maria Augusta com quem Fátimo manteve um casamento de mentira (Real 2013: 73), alimentando com a criada chinesa, Siu Lin, a “Pequena Flor de Lótus”, uma relação extraconjugal] e o fim do império da língua portuguesa, pelo menos no seu formato clássico, perspetivando-se o renascer, qual *fénix*, de uma novel língua portuguesa, agora enriquecida com o contributo de todos e que será a força motriz e o cimento da lusofonia. Como tal, Miguel Real, oferecendo-nos neste romance a sua visão da Lusofonia como Pós-Império, algo de positivo que deriva do passado, reflete sobre a nova dobra linguística, a novel língua portuguesa, desta feita, e como já se disse, enriquecida e revigorada com o contributo de toda a comunidade luso-falante. Através da personagem Fátimo, professor de português, o escritor em estudo assinala o início de cada capítulo da obra com uma letra do alfabeto tradicional português, evidenciando, assim, precisamente o esgotamento da língua de Camões no seu uso clássico e enfatizando a nova representação da língua, neste nosso século, com o contributo das versões linguísticas brasileira, timorense, angolana, moçambicana, guineense, são-tomense e cabo-verdiana. Em suma, neste romance, Miguel Real reflete sobre o futuro da própria língua portuguesa.

Também n’ *O Feitiço da Índia* (Real 2013) descortinamos uma linha de raciocínio específica, ou, se quisermos, uma crença trazida a lume pela voz de Luís que nos ensina o caminho a percorrer para que a Lusofonia, herança benigna do passado, se cumpra. Por outras palavras, através da personagem Luís (curiosamente o nome civil do escritor em estudo), descendente do primeiro português a tocar solo indiano (Calecute), Miguel Real define exemplarmente o conceito ideal de lusofonia. Ou seja, esta personagem, movida pelo puro amor paterno, partiu, com as mãos “cheias apenas do ar da língua e da cultura” (Real 2013: 375), sem interesses materiais e sem ressentimentos pelo passado, em busca do afeto do seu Pai e acabou ligado também a Goa, acarinhando a sua nova grei à qual, sem desprezar idiossincrasias e singularidades próprias de culturas diferentes, se ligou, casando-se “em família com sua filha”, Sumitha (Real 2013: 375), e robustecendo, desta forma, o tronco comum: o mesmo pai. Assim deve ser a Lusofonia, segundo Miguel Real: desinteressada, fraternal, solidária, comprometida, com respeito pelas especificidades culturais e até terminológicas de cada um, mas assente nesse pai/denominador comum que é a Língua Portuguesa (Luís 2016: 72-77).

Apresentados estes casos exemplificativos de obras ficcionais que requerem pesquisa prévia e que, através da reflexão, nos remetem para um pa-

pel de certa forma interventivo da literatura, posto que, não escamoteando os erros do passado e de olhos postos naquilo que de bom ficou, contribuem para a edificação de um futuro melhor e de uma sociedade mais justa, focamos a nossa atenção no ensaio. Não esqueçamos que, a par e passo com os romances históricos, textos ficcionais, portanto, Miguel Real, em jeito de reverso da medalha, escreve ensaios profundos que requerem pesquisas rigorosas e que fazem dele um leitor voraz de tudo o que se sabe sobre os temas que aborda, tornando-se mais um exemplo interessante no campo do metatexto: “Andava então a estudar a história de Fátima para o romance *Cadáveres às Costas* e, como habitualmente, acumulava notas e notas para publicar um ensaio conjunto” (Real 2018: 24).

Estes dois géneros profundamente diferentes nos seus objetivos, instrumentos e métodos são, porém, complementares em Miguel Real, pois ajudam-no a robustecer, de diferentes ângulos, as suas teorias, os seus pensamentos, as suas hipóteses. Assim sendo, um e outro constituem duas faces da mesma moeda. Como menciona numa entrevista que concedeu a Isabel Castro, o romance preenche “o lado lúdico, irónico” (Real 2011: s/p.), ao passo que o ensaio, “despertando o lado rigoroso, disciplinado, investigativo” (Real 2011: s/p.), preenche a razão, o seu “entendimento” (Real 2011: s/p.) sobre o cosmos, concluindo que se sente realizado “escrevendo os dois ao mesmo tempo, um dia um, outro dia outro” (Real 2011: s/p.).

Por conseguinte, através de obras de profunda reflexão teórica, vertidas em ensaios, que vão desde *Portugal Ser e Representação* (1998), passando por *A Morte de Portugal* (2007), *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa* (2017), *Fátima e a Cultura Portuguesa* (2017), *Pessoa & Saramago* (2022), *Introdução a Antero de Quental – Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (2022), até *As Sete Vidas de José Saramago* (2022), Miguel Real tem vindo a rastrear as características fundamentais da história do pensamento e da cultura portuguesas. De facto, tem traçado um itinerário inquiridor da identidade histórica de Portugal através da análise da obra de alguns dos seus relevantes protagonistas, tais como: Marquês de Pombal (2005); Eça de Queirós (2006); Agostinho da Silva (2007); Eduardo Lourenço (2008); Padre António Vieira (2008); Matias Aires (2008); José Enes (2009), Mário Cláudio (2013, 2018); Teolinda Gersão (2021); Antero de Quental (2022); Fernando Pessoa (2022); José Saramago (2022).

Feito este parêntese em torno do ensaio e sua relevância no campo do metatexto, voltamos aos conceitos. Segundo o *e-dicionário de Termos Literários*, a metaliteratura reporta-se a um qualquer texto pertencente a um

certo género literário que trata outros textos ou géneros literários. A título de exemplo, atente-se num romance que tenha como temática nuclear a própria poesia ou nas obras de um certo género literário que se voltam para si mesmas, isto é, que assumam um carácter autorreflexivo (Gomes 2010: s/p.). São caso disso mesmo os romances que se debruçam sobre o seu próprio processo de escrita e a sua ficcionalidade. A título exemplificativo, trazemos à colação *Cadáveres às Costas* (2018), de Miguel Real. Neste romance, par da história da aparição da irmã Lúcia à matriarca D. Consolação, transmitindo-lhe uma mensagem secreta, surge uma outra que nela se vai entroncar, neste particular, a de um jovem universitário, de 20 anos (Real 2018: 415), que, com o intuito de se isolar para escrever um romance histórico, coloca em suspenso a indesejável “sala mortuária do pensamento” (Real 2018: 84) onde frequentava, por obrigação, o curso de Direito, e arrenda uma assoalhada do sótão do solar daquela família, de onde vê, em jeito garrettiano, “«uma nesguita do Tejo», oblíqua à cabeleira da estátua do Marquês de Pombal” (Real 2018: 40). Com efeito, através da interminável indecisão deste jovem narrador, aquando da escolha do tema e do rumo para o seu iniciático romance, Miguel Real vai-nos dando pistas sobre aspetos cruciais afetos à escrita criativa, no geral, e à redação de um romance histórico, em particular: “entendi, pela primeira vez a condição histórica do meu romance, não a historiografia factual mas os mitos que alimentam essa época de Portugal” (Real 2018: 118).

Num tom dialogante com insígnias figuras da literatura universal, Gil Vicente e William Shakespeare, esta obra encontra um apreciável equilíbrio entre o humorístico e o sério. Por um lado, a partir do *ridendo castigat mores* vicentino, Miguel Real esboça algumas personagens tipo, ou típicas, que se alastram na sociedade contemporânea, criticando, por seu interposto, certos vícios da mesma; por outro lado, ao sabor da obra prima de William Shakespeare, *King Lear*, o autor em apreço aborda tópicos mais sérios como o poder, a família, a educação, o envelhecimento, a depressão, a morte, tudo isto tendo como mote inaugural as aparições e o que daí deriva (Luís 2022: 186). Estes aspetos alastram-se na narrativa ladeados de pistas sobre o árduo processo da escrita criativa (Real 2018: 118 e 455) e envoltos na crónica falta de inspiração que ensombra o jovem escritor. Temos inclusive nota, através desta voz tão pouco confiante e indecisa, de alguns traços do estilo de certos autores coevos que perfilham características típicas da escrita contemporânea pós-modernista:

Eu desanimava, mais de 300 páginas escritas, sem unidade, aquilo não tinha articulação, coesão, não tinha e não deixava de ter, uma escrita que por vezes se assemelhava à do Lobo Antunes, fragmentária, outra labiríntica, semelhante à das novelas de Nuno Júdice, um intrincado de hipóteses, até às das aberturas misteriosas dos romances de Agustina, outras ainda às cavalgadas torrenciais de Saramago. [...] Sobretudo faltava-me estilo, porventura lírico, [...] a incapacidade de encontrar um tema unificador (Real 2018: 411).

Ao descrever aquilo que corre menos bem no seu processo de escrita através deste jovem universitário, Miguel Real enuncia alguns elementos constitutivos que deverão fazer parte integrante de um bom romance histórico, senão vejamos: “[...] o meu romance tornara-se uma autêntica caixa escura de que desconhecia o fio de continuidade, o enredo e o desfecho apoteótico, trágico ou ridente” (Real 2018: 411), um tema que unificasse toda a narrativa. A sua falta de capacidade para transformar o discurso historiográfico em discurso ficcional, mesmo estando na posse de um completíssimo dossiê reunido pelo historiador Alexandre (Real 2018: 453), também não passa despercebida, constituindo mais um dado interessante em torno do papel do ficcionista e sua função, diferenciando-se da do historiador. Enquanto o historiador constrói a história e o conhecimento, buscando, através de recorrentes revisitações às fontes, cada vez maior grau de objetividade, ao ficcionista é permitida a liberdade de reinventar, de reconstruir, de efabular, de opinar, de criticar e até de fazer catarse. Note-se que é exatamente isto que este escritor faz em várias obras de onde destacamos os sete romances incluídos no apelidado *ciclo lusófono* que abarcam uma amplitude cronológica de 501 anos. Inicia-se no século XV, em 1498, quando a armada de Vasco da Gama chega à Índia (Calecute – 1498), levando consigo o primeiro português a tocar solo indiano, o degredado José Martins, personagem ficcional da obra *O Feitiço da Índia*, passando praticamente por toda a história do Brasil colonial, expressa nos cinco romances dedicados ao império português no Brasil, e culminando, já no século XX, mais concretamente em 1999, com a entrega oficial do território de Macau à República Popular da China, registada n’ *A Cidade do Fim*, acontecimento que, no fundo, fecha a porta de todo um ciclo, ou seja, assinala o término do Império Português. Com efeito, após o fim do Império, importa agora, através da metaficção histórica, realizar um acertar de contas para, tal como o escritor explica, em entrevista, “percebermos o que Portugal fez de mal e de bom” (Real 2011: s/p.).

Recordarmos o conceito de metaficção historiográfica acima evocado, não sem antes abordarmos e contextualizarmos o de metaficção. A me-

taficção constitui um dos traços fundamentais da literatura pós-moderna. Segundo esta tendência, subvertem-se as peças narrativas tradicionais (personagens, ação, tempo, espaço). Com efeito, o romance pós-moderno poderá, na sua conceção, articular, em maior ou menos escala, as seguintes características: fluidez genológica (dificuldade em catalogar as obras num só género), discurso polifónico (incorporação de diversos discursos, estratégia visível na relação estabelecida com as artes – pintura, música, cinema), fragmentação narrativa (ausência de linearidade que conduz a um estilo zigzagueante) e metaficção (apresentação de uma nova versão dos factos históricos tidos como certos) (Arnaut 2002: 17; Luís 2010: 216-2017). Note-se que esta última característica é responsável por parodiar verdades inabaláveis, trazer à discussão expedientes literários, problematizar conceitos teóricos efetivamente institucionalizados na teoria literária, reescrevendo-se, por conseguinte, textos conhecidos do património literário, interrogando a sua própria *poesis* e propondo o redimensionamento dos papéis assumidos pelo leitor (Vieira 2016: 5) que terá de ser capaz de realizar uma leitura ativa e autorreflexiva, tornando-se um autêntico parceiro do processo narrativo.

Olhando concretamente para a metaficção historiográfica, esta caracteriza-se pela autorreflexividade quanto ao referente que se propõe expor, enquadrando-se, por conseguinte, num discurso que é naturalmente histórico, mas sem olvidar a sua autonomia como ficção. A intertextualidade acontece, por conseguinte, através da incorporação do passado do mundo e do passado da literatura, atuando ambos como elementos estruturais importantes daquilo que deve ser uma espécie de marca formal da história, denotando uma estreita relação com o conceito de paródia textual. É perceptível que o passado na metaficção historiográfica segue um caminho diferente do da historiografia, apresentando-se uma nova versão dos factos históricos tidos como certos, fazendo-se jus a um desejo novo de “pensar historicamente”¹, ou seja, “pensar criticamente e contextualmente”² (Hutcheon 1991: 121). Hutcheon refere ainda que a metaficção historiográfica instaura para posteriormente subverter os conceitos que desafia (1991: 121), apresentando a vantagem de salientar os dois aspetos fundamentais dessa ficção: por um lado, o seu carácter metadiscursivo e, por outro, a sua relação com a historiografia. O conceito central, segundo Hutcheon, é a presença do passado, muitas vezes realizado sob a forma das narrações históricas paradoxais, cujo traço comum é a tentativa de instituir uma relação dialógica

¹ “think historically”.

² “think critically and contextually”.

entre o passado e o presente. Na metaficção historiográfica as contradições (Hutcheon 1991:121) são deliberadamente irresolutas, de resto, desígnio de todas as metanarrativas, registando-se quer a dúvida quer a tendência paródica que denuncia a rejeição das verdades tradicionalmente conhecidas nos compêndios de História. Subvertem-se, por conseguinte, os papéis dos protagonistas consagrados, como acontece, a título de exemplo, em *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998), da autoria de Mário Cláudio, onde o descobridor oficial das Índias passa a ser o anti-herói Barnabé, um judeu, oriundo de Ucanha: “«Deus te abençoe, meu rapaz, que foste tu, foste tu, e mais ninguém, quem essas Índias na verdade descobriu»” (Cláudio 1998: 278). Com efeito, nesta versão pós-modernista, é o pobre rapaz pecador que, tal como Fernão Mendes Pinto, fugindo a uma vida repleta de problemas, parte e, purgando as suas máculas durante a viagem - a fazer, de alguma forma, lembrar a peregrinação em *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer - alcança a Índia, neste caso, do ponto de vista espiritual. Quanto a Vasco da Gama, este apenas empreende a viagem, mas não consegue realizar verdadeiramente a travessia espiritual. Como já se percebeu, trata-se de uma descoberta não propriamente geográfica ou comercial, mas, sim, espiritual, existencial. Assim, ao contrário da “ideologia da navegação exploratória, substitui-se a busca material pela espiritual; outras são as Índias e as conquistas, outros os heróis, o pequeno subjuga o grande, a viagem dá lugar à travessia, à peregrinação. Barnabé é o eleito” (Perim 2013: 22). Em suma, como se infere da leitura deste trecho, os papéis foram deliberadamente invertidos. Somos efetivamente da opinião de que Barnabé representa a larga fatia do grémio português, dos milhares de bravos marinheiros sem berço, desconhecidos, portanto, que heroicamente contribuíram para o sucesso das expedições, muitos deles até com prejuízo da sua própria vida. A relevância e o reconhecimento imprimidos a esta figura, em jeito metaficcional, constituem uma espécie de homenagem a todos aqueles que, independentemente da origem, credo religioso, modo de vida, e apesar de não terem voz, nem eco na História, contribuíram para levar as caravelas da descoberta a bom porto (Luís 2011: 57-80).

Na realidade, este “Nauta e Guardião da Portugalidade” (Luís 2011: 57-80), como o apelidámos em tempos, além de trazer à colação, em formato biográfico, figuras históricas de grande monta, contribuindo, de alguma forma, para reativar a nossa memória e, por conseguinte, o nosso sentido de responsabilidade, não resiste ao charme metaficcional pós-modernista, sentindo-se impelido a apresentar a história do avesso, afigurando-se Barnabé,

como acima se aludiu, o anti-herói judeu, um dos casos mais emblemáticos do uso deste artifício. Mário Cláudio, usando o formato metaficcional ataca a história, apresentando-a ao contrário, uma espécie de mundo invertido, denunciando a falta de atenção para com o registo da memória que, de resto, acaba por ser um fenómeno transversal principalmente às gerações mais jovens, mergulhadas nas redes sociais e, por conseguinte, afastadas de leituras prolíficas e iluminadoras. Em *Meu Porto*, acusando, por via de uma alusão à trama da primeira longa-metragem de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bóbo*, a nostalgia de uma cidade “em que as infrações de uma infância de rua eram inocentes e correspondiam a sentimentos nobres” (Alves 2011: 840-851), entende que um realizador que procurasse, nos dias de hoje, recontar as mesmas façanhas recorreria a personagens que, contaminadas pelo “eczema social que sobre nós deflagrou” (Cláudio 2001: 27), seriam certamente protagonistas com comportamentos socialmente desviantes e moralmente reprováveis.

Com efeito, “Mário Cláudio ataca a nossa história para a proteger no que ela tem de nobre. Ataca-a, dentro dos objetivos da narrativa. Protege-a, pela dor subjacente a esse ataque, que mais não é que a revolta de um português de gema, ferido no seu humanismo e no seu universalismo” (Matos 2004: 39). Cruzando-se com algumas degenerescências, que tendem a intensificar-se nos tempos mais recentes, o escritor em estudo enreda-nos num labiríntico jogo de enganos e desenganos, não deixando de denunciar, como fez n’ *As Batalhas do Caia*, os responsáveis pela ofuscação de alguns marcos identitários. E é esse espírito inconformado, animado pelo involvidável decadentismo finissecular, que paira na mencionada obra. Acerca deste trabalho, o ficcionista em apreço, confessa-nos o seguinte:

“Gostei de apontar o dedo àquilo que tem sido historicamente o assassinio sistemático do imaginário coletivo português, perpetrado justamente pelo poder político. Portugal tem sido o exemplo europeu mais acabado de desprezo pela história, pela tradição, pelo registo do passado, pela mística de um país” (Cláudio 1995: 19).

Também na peça teatral *Medeia* somos confrontados com a dura realidade do desprezo pela Cultura perpetrado, neste caso, pelas autoridades políticas que, ao não apoiarem financeiramente esta iniciativa cultural, já que “não nos chegou entretanto resposta de Sua Excelência o Ministro” (Cláudio 2008: 14-15), não só frustram a possibilidade de a peça se realizar, como também contribuem, em jeito hiperbólico, e até mesmo simbólico, para o fim trágico de um espaço consagrado à cultura. De facto, o escritor em desta-

que tece duras críticas à facilidade com que certos marcos identitários caem no olvido, explicando que:

“o grande inimigo interno é aquilo a que posso chamar os demónios da pátria, que é o repúdio sistemático daquilo que somos, a nossa desfiguração como país, a regressão constante do nosso imaginário, a forma como se trata a História, a tradição, o património, ou seja: o que se pode designar como a individualidade de um povo” (Cláudio 1999: 19).

Enfim, o mencionado ficcionista reativa a memória, individual e coletiva, através da qual empreende uma fundíssima busca, diagnóstico e análise, alicerçados no documento (Luís 2011: 57-80). Tendo como certo que “o encontro com os outros é o verdadeiro encontro connosco” (Lourenço 2001: 180), parece-nos legítimo dizer que, ao contar “o que somos enquanto literatura e arte” (Magalhães s/d.: 5), mediante uma engenhosa sobreposição de identidades, Mário Cláudio busca, através de cada livro, o seu “próprio rosto” (Cláudio 1999: 17; cf. Luís 2013: 131-132). Refira-se que é o próprio autor quem, em modo de reflexão metatextual, explica, numa entrevista a Anastácio Neto, que “o estilo de um autor [...] não é uma questão de opção, mas sim de natureza. Escrevemos o que somos” (Cláudio 2004), entendendo ainda que “a função do escritor não é ser legível, mas sim ser autêntico” (Cláudio 2004). Com efeito, todas as peças do mosaico estilístico claudiano parecem encaixar no seguinte padrão: adepto do documento e da pesquisa apurada, que considera crucial antes de iniciar um novo trabalho, Mário Cláudio devolve à história da literatura e da cultura, em formato Biográfico (autobiográfico, psicobiográfico, sociobiográfico), as Identidades Pessoais e Culturais (reais ou fictícias, anónimas ou conhecidas), enquadradas num determinado Tempo Histórico (Regional, Nacional e Mundial) e que se movimentam num dado Local (Casa/Norte/País (Portugal)/Estrangeiro), indagando, por esta via, de onde vimos, o que somos e, de alguma forma, para onde vamos (Luís 2017: 950-951).

Explícite-se que, no que toca à literatura de cunho memorialista e à sua importância como meio de testemunho histórico, como acontece com várias obras de Mário Cláudio, entre outros autores contemporâneos, Seligmann-Silva explica que:

Se a arte e a literatura contemporâneas têm como seu centro de gravidade o trabalho com a memória (ou melhor, o trabalho *da* memória), a literatura que situa a tarefa do testemunho no seu núcleo, por sua vez, é a literatura *par*

excellence da memória. Mas não de simples rememoração, de “memorialismo.” Antes, essa literatura trabalha no campo mais denso da simultânea necessidade do lembrar-se e da sua impossibilidade; para ela não há uma mera oposição entre memória e esquecimento. (Seligmann-Silva 2003: 388).

De resto, refira-se que a preocupação com a memória dos eventos históricos constitui uma das características recorrente na literatura contemporânea e tem expressão através de diversos autores como é também o caso de Miguel Real. Naturalmente, trata-se da memória recontada num contexto pós-moderno e, não esqueçamos, vertida no texto ficcional. Com efeito, ainda em torno da metaficção histórica, recordamos precisamente *A Guerra dos Mascates* (2011), da autoria do escritor acima referido, ficção que não tem uma função mimética, mas antes iluminadora dos sentidos da história (Real 2019: 20). Este ficcionista, “sentado ao lado da estátua do mascateiro pobre de pé descalço, no Recife” (Real 2011: 51), buscando novos símbolos e sentidos para a tradicional verdade histórica, decidiu “reescrever hoje *A Guerra dos Mascates*, provando de novo, cento e trinta e cinco anos depois, que Alencar, literato e não historiador, possui do coração da gente o senso agudo e iluminante que transforma a matéria-bruta que os historiadores esquadrinham no verdadeiro sentido da história” (Real 2011: 51). Naturalmente, articular ficção e história constitui uma tarefa que requer mestria e bom senso, dado que não se pode negar o “sabor da narrativa” (Real 2011: 51), nem “excluir os operadores da história” (Real 2011: 51). Seja como for, o ficcionista tem maior liberdade, quanto ao historiador, este: “[...] não pode ‘reconstruir’ o passado, mas também sabe que a sua ficção tem os limites impostos pelos dados das ‘representações’ que possui, ou seja, os documentos a que tem acesso, compromisso a que o escritor ou o realizador de cinema não está necessariamente ligado, porque o seu objetivo é mesmo a ‘fantasia’” (Torgal 1998: 196). Miguel Real aprecia a capacidade de José de Alenquer de, através do seu texto literário, oferecer um novo sentido à História, sendo que os habitantes do Pernambuco, a partir de 1870, falam desta guerra como se de facto tivesse existido e não fossem apenas algumas “sedições, sublevações ou, mais concretamente, «altercações do Pernambuco»” (Real 2011: 50). Afinal, como o escritor em apreço explica, em entrevista, “o romancista histórico não é um historiador, mas um romancista. Deve privilegiar o lado estético da narrativa, e menos o lado gnosiológico. O romance histórico não ensina história, apenas pode ajudar o leitor a compreender a ‘forma mentis’ de um certo tempo” (Real 2011: s/p.), o modo “como se dorme, se come, se lava, se ama, se veste... em tal

período” (Real 2011: s/p.), clarifica. Pontos de vista e prioridades à parte, o certo é que o ficcionista em estudo, recuperando e desenvolvendo a obra de Alenquer, em jeito metaficcional, baralhou as cartas e voltou-as a dar, reescrevendo o passado, procurando novos sentidos para a tradicional verdade histórica (Luís 2016: 69-72).

De facto, através do romance histórico pós-moderno, apresentam-se as histórias do avesso, exploram-se hiatos, aponta-se o dedo a erros do passado. Dando continuidade ao exercício em curso, relembramos que são vários os escritores contemporâneos, como é também o caso de Miguel Real, empenhados, ao longo dos seus romances, na produção de uma denúncia lúcida contra os excessos cometidos, por exemplo, quer pelo colonialismo português quer pela Inquisição. No que concerne aos erros do colonialismo, salientamos, desde logo, *O Último Negreiro* (2006), obra na qual Miguel Real nos apresenta a escravatura como o “cimento do Império”, mas, malgradadamente, o “pecado mortal da Lusofonia” (como o próprio sugere na dedicatória que redigiu no livro que gentilmente nos ofereceu). A propósito da inquisição destacamos, desde logo, *O Sal da Terra* (2008) romance dedicado ao *Profeta do quinto Império* que, acusado de heterodoxia, milenarismo e judaísmo, é preso e condenado, acabando por ser libertado em 1667, de onde sairá um “religioso resignado”, afirmando ter percebido “o que era um judeu, habitar uma dupla existência, um duplo pensamento, uma dupla religião, abertamente cristão e secretamente israelita, também Vieira se sentia forçado a camuflar as suas teses, a mostrar-se ortodoxo como um vigário de aldeia ou um cónego da patriarcal” (Real 2008: 316-317). Naturalmente, contactamos, neste último caso, com um narrador próprio do romance histórico tradicional, o qual deverá, por razões óbvias, rodear-se de credibilidade e de verdade na hora da reconstrução do passado ou, no mínimo, de uma ótima capacidade de produzir a ilusão dessa verdade histórica, servindo-se, para tal, de uma volumosa e impressionante base documental que imprime verosimilhança à história.

Em *Memórias de Branca Dias* (2003), romance exemplificativo da releitura crítica do passado que o texto romanesco permite, Miguel Real, colocando em destaque a figura de Branca Dias, aborda o tema da Inquisição portuguesa, evocando as atrocidades cometidas por este tribunal da consciência, dando expressão às perseguições, aos rituais medonhos, às hipocrisias, às fugas, às injustiças, às desilusões, ao pavor, não deixando de, a bom pretexto da desejável verosimilhança, trazer à colação alguns costumes meticulosamente professados ou legados em surdina, práticas religiosas, *shabat*,

hábitos alimentares, símbolos, objetos, até orações, por eles partilhadas, descrevendo ainda certos locais onde eram aprisionados, os tipos de sanções a que eram sujeitos, entre muitos outros detalhes (Luís 2018: 157-173). Concomitantemente, podemos, de igual modo, contactar, nesta obra, com o outro lado da história, o lado da resistência determinada, expressa em episódios reveladores da incrível capacidade de adaptação e de superação, de interajuda, bem como de resiliência e de integridade expressas na continuidade da prática do criptojudáismo em segredo, mantendo, ainda que altamente vigiados e massacrados, a sua religião, a sua cultura, a sua identidade, o seu *ser*. Tudo isto, recorde-se, é verbalizado tendo como figura central ou, se quisermos, protagonista, Branca Dias, pelo que, num contrato mágico entre lenda e imaginário, com elevadíssima dose de leituras à mistura, Miguel Real não deixou de debuxar a sua hipotética Genealogia, colocando em destaque nada mais nada menos do que quatro gerações perseguidas pela inquisição (Real 2003: 32-33), dados que, ainda que fictícios, denunciam a persistência destes atos atrozes por um longo período de tempo. Miguel Real, munido de vastíssimas leituras que tem por hábito fazer quando inicia um novo romance, e de périplos *in loco* por certos espaços, também optou por trazer a lume retratos de como imaginou vários locais, personagens, objetos, etc., constituindo, a par da genealogia, mais algumas peças preciosas que conferem verosimilhança à narrativa.

De resto, esta necessidade de verosimilhança é tanto mais importante quando se trata de uma personagem lendária. Importa, desde logo, explicarmos que, aquando da apresentação desta obra, o próprio escritor Miguel Real nos elucida sobre o facto de que Branca Dias é uma figura lendária em torno da qual se registam parcas informações de natureza histórica, sendo que apenas se encontram notas oriundas de fontes indiretas que dão conta da prisão dos filhos e netos, enviados para Lisboa por Heitor Furtado de Mendonça, nos finais do século XVI (Real 2003: 9). O autor em destaque esclarece ainda que a Branca Dias de que nos fala é a de Camaragibe (embora seja conhecida nesse local pelo nome de “Maria Amazónia”), posto que é a única das três (entretanto, surgiram três Branca Dias) que “segundo documentos inquisitoriais, dos séculos XVI e XVII e referências feitas aos seus descendentes na «Nobiliarquia Pernambucana», possui fundamento histórico” (Real 2003: 10).

Retomando os conceitos, convém ainda não esquecermos que ao termo de *metaliteratura*, atrás estudado, estão agregados os conceitos de *metadrama*, *metapoesia* e *metaficção*, sendo que este último também já tivemos

oportunidade de abordar. Por conseguinte, passamos, muito sumariamente, a explicitar, de seguida, os dois primeiros. Deste modo, metadrama consiste num termo que se aplica às obras dramáticas que remetem para si próprias, enquanto textos de representação. No campo da narrativa ficcional, além de romance, Miguel Real tem vindo, sempre em parceria com Filomena Oliveira, a escrever textos dramáticos originais ou a realizar adaptações de romances de autores relevantes no seio da Cultura Portuguesa. Desde as intertextualidades múltiplas, mitológicas, labirinto mental da heteronomia pessoana, acutilância saramaguiana, realismo queirosiano, a reflexões mais adstritas ao campo da política, da cultura, da sociedade, das mentalidades, mas também da forma de dizer, de tudo isto temos nota nas suas variadíssimas peças, de entre as quais selecionamos, meramente a título de exemplo: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Navegar – Camões e Pessoa*, *As Máscaras de Pessoa*, *Os Maias*, *Europa, Europa*.

Por outro lado, já no que diz respeito ao texto metapoético, é a própria poesia que é “questionada, nas suas matrizes culturais e referenciais, nos seus pressupostos” (Bochicchio 2012: 155) e nos seus desideratos, no caudal de interpretações ou de enigmas que aporta, no que afirma explicitamente e no que insinua ou esconde (Bochicchio 2012: 155). À medida que o texto avança, o metapoema vai avolumando ou contrapondo a frase que deu origem ao mote inaugural, abrindo-se a jogos de palavras ou a imagens, como tem por hábito fazer, a título de exemplo, o poeta Nuno Júdice, concretamente no final do primeiro verso dos seus poemas. Em “Como se faz o Poema” (2005), o mencionado poeta cria toda uma alegoria esteticamente belíssima em torno da flor, suas pétalas, caule, etc., lançando os alicerces ou, se quisermos, os elementos que estão na base da edificação do poema. Já em “O Poeta” (2005) o autor em apreço desvela alguns mistérios em torno da redação, mostrando a metamorfose das simples palavras em texto, sendo que o poeta dá e recebe, importando metáforas e exportando alegorias, como o próprio escreve. N’ *O Coro da Desordem* (2019), Nuno Júdice responde, através de cada poema, à pergunta “afinal, para que serve a poesia?”, questão essa exposta, desde logo, no primeiro verso do segundo poema intitulado precisamente “Pergunta Retórica” (Júdice 2019: 12). Com efeito, ao longo da obra em destaque, o poeta em apreço vai indagando qual o sentido da poesia:

E se, ao fazer a escolha/do que é inútil, perguntar o que fazer aos isqueiros sem gás, / posso responder que também a poesia, que parece tão inútil / como eles, me serviu para acender a chama do poema / e vê-la arder, à minha frente, iluminando / tudo o que, nessa gaveta, parecia inútil (Júdice 2019: 12).

Concomitantemente, dentro do espaço da textualidade, passam inclusive a ser definidas as “tarefas da poesia”, com o intuito de perceber qual a sua real utilidade. Concretamente no poema “Trabalhos Domésticos”, o ensaísta em destaque, no fundo, recorda-nos a missão da poesia:

Porque não entro no mundo / criado no espelho embaciado dos vidros
sujos por / onde passei o pano da metáfora? Na verdade, / do que estou a falar
é das tarefas da poesia: limpar / os vidros que não se podem limpar, e enchê-los
/ de imagens para esconder a sujidade. “Parecem vitrais”. / dizem uns. “E estão
cheios de luz” dizem / outros. Não lhes digo que a culpa é deste pano / da me-
táfora que, entretanto, escondi na despensa, / à espera de que haja mais vidros
para limpar (Júdice 2019: 13).

Num outro poema compilado também na obra em análise intitulado “Hipótese”, Júdice, entre outros detalhes, volta-se inclusive para a tessitura da frase que faz nascer o poema:

Ao fim de umas palavras, / tenho um princípio de frase que vou ter de
cortar,/em qualquer sítio, para ficar com um verso, ou melhor, dois / [...] Mas
falta uma coisa [...]: que a frase tenha/uma imagem, que nessa imagem haja
uma ideia, e também /[...] que estes versos/tenham um ritmo [...]. / A hipótese,
então, começa / a ficar cheia de coisas: imagens, ideias, música [...]. E a hipótese
/ que pus ficou resolvida neste poema que agora chega ao fim / sem que eu desse
por isso (Júdice 2019: 19).

A busca de ideias, o trabalho árduo e a dificuldade da escrita não pas-
sam despercebidas: “Navego um barco de cinzas por dentro/da nuvem deste
fumo, e conduzo-o com leme/roubado a um alambique de sonhos, batendo
com o casco/nos recifes que me impedem de sair para a água transparente da
palavra que procuro.” (Júdice 2019: 33).

No poema “Nova arte poética”, o escritor agora em destaque, dá-nos a
saber o seu estado de espírito, desta feita, melancólico, marcado pela sauda-
de, através das cores e das texturas das palavras:

Hoje / disponho no papel palavras como cores, / desenho-as com a tinta
do crepúsculo de ouro/que comprei no mercado de domingo, e / transformo-as
em manchas de silêncio que/ deito para dentro dos ouvidos, gota a gota, /[...] e
escrevo com as sílabas húmidas de uma febre / de grito, afogando-as nos velhos
tinteiros / em que enchi as canetas da memória até / os esvaziar [...]. São as mes-
mas palavras que hoje se desfazem/no orvalho triste de uma saudade inútil [...]
(Júdice 2019: 28).

Em suma, como se percebe pelos excertos acima transcritos, há todo um jogo verbal que, de algum modo, tende a analisar, a rastrear, a diagnosticar a escrita poética, sem deixar de lado a componente artística, a imaginação, abrindo espaço à metáfora e à ironia, marcas, de resto, que lhe são tão características.

No poema “O Labirinto do Amor” (Júdice 2019: 74), incluído na obra *O Coro da Desordem*, que apresenta uma epígrafe de Camões, Nuno Júdice recorda-nos que a poesia também se alastra a diversos mundos, através da intertextualidade, da rasura palimpséstica, que, de resto, vai cultivando quer na obra em apareço quer em outros trabalhos da sua autoria. Basta, para atestarmos tal ilação, pensarmos em certas referências incluídas neste livro, de onde destacamos Dalí, Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis), Goethe, Heidegger, ou focarmos a nossa atenção noutros poemas que nos remetem para a mitologia grega, recordando “Cassandra” e “Carta de Orpheu a Eurídice”, ou ainda lançarmos um olhar atento em torno da cultura greco-latina tão patente na obra *As Regras da Perspectiva*, onde Júdice nitidamente dialoga com “as vozes sublimes dos passados” (Júdice 1990: 47), onde contactamos com títulos como: “Imitação de Propércio”, “Cena Mitológica”, “Eco e Narciso”, “Dido”, “A Noite está comigo, os seus corcéis, a terrível pureza do seu nada”, “Carpe Diem” e “A Sombra de Eros”.

Enfim, o poema comprime, condensa, é a síntese do pensamento, ao passo que a ficção convoca muitas outras realidades, mundividências interseccionadas dentro da narrativa, um mundo que extravasa para fora das linhas escritas e que absorve o que lhe é externo (Júdice 2013). Muito ciente das fronteiras entre poesia e ficção, Nuno Júdice não nega que escreve poemas que poderiam ser considerados micronarrativas (Júdice 2013). A título de exemplo, em “Nova Suma Teológica” (2012: 23), incluído no livro *Fórmulas de uma Luz Inexplicável* (2012), onde aborda a questão da existência de Deus, criando toda uma comparação entre o café e Deus, rapidamente passa de uma observação direta de algo banal para uma reflexão com certa dose teológica e que, por conseguinte, exige um olhar diferente, mais aprimorado, mais sábio, diríamos mesmo que entra no domínio do metafísico. Tal como a espuma que esconde o café não nos impede de acreditar que, naquela chávena, existe café, assim também deveríamos acreditar que, atrás das nuvens, que visualizamos ao longe, se encontra Deus, ainda que não o vejamos. O tema tratado no poema pressupõe outras dimensões, leituras, conceitos e novos horizontes. A metapoiesis resulta também quando esta magia acontece, quando se consegue desassossegar o interlocutor, obrigando-o a reler, a

reinterpretar e até a reformular certas teses tidas como verdades inabaláveis. De igual modo, importa mencionar a relevância que o metatexto da sua própria lavra encontra na obra de Nuno Júdice. Ou seja, o poeta em análise confessa que, no decurso do seu processo de escrita, há uma série de poemas que acabam por permanecer inéditos, não obstante, constituem peças vitais, posto que, auxiliando-o posteriormente na redação de outros textos, funcionam como uma espécie de trabalho propedêutico. É o próprio poeta quem refere que a escrita diária resulta precisamente dessa necessidade intrínseca de ir reunindo estudos, debuxando linhas de pensamento, esboçando temas, até que, mais tarde, nasce efetivamente o poema, fruto de todo esse processo que lhe dá vida (Júdice 2013).

Enfim, em jeito de conclusão, depois de tudo quanto foi dito, cumprenos apenas reiterar que, dada a polivalência de cada um destes três insígnis ensaístas/escritores, Miguel Real, Mário Cláudio e Nuno Júdice e que se movimentam em vários domínios da escrita e distintos géneros, a verdade é que cada um deles cumpriu excelentemente um propósito específico, contribuindo para a exemplificação das várias dimensões de um todo: um olhar sobre o texto e o metatexto.

Referências bibliográficas

Alves, Maria Theresa Abelha. 2011. “Olhares Cruzados e Andanças no Porto”, In: *Anais do XXIII Congresso Internacional da ABRAPLIP*. São Luís – Maranhão, LITHOGRAF: 840-851.

Arnaut, Ana Paula. 2002. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.

Bochicchio, Maria. 2012. “Metapoesia e crise da Consciência Poética”. In: *Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*: Coimbra, n.s.10: 155-172.

Gomes, Hélder. 2010. “Metaliteratura. In Ceia, Carlos. coord., *E-Dicionário de Termos Literários*. Internet. Disponível em <https://edtl.fsh.unl.pt/> (consultado em 1 de novembro de 2020).

Castro, Isabel. 2011. Entrevista a Miguel Real, “A lusofonia deveria ser levada mais a sério”, In *Ponto Final*, 19 de abril. Internet. Disponível em <https://pontofinal-macau.wordpress.com/2011/04/19/> (consultado a 01 de julho de 2015).

Cláudio, Mário. 1969. *Ciclo de Cypris*. Porto. Edição do Autor.

_____. 1995. *As Batalhas do Caia*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. 1999. *Mário Cláudio: 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, coordenação e recolha de textos de Laura Castro. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, Livraria Modeo de Ler.

- _____. 1998. *Peregrinação de Barnabé das Índias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. 2001. *Meu Porto*. Lisboa: Dom Quixote.
- _____. 2022. *Apoteose dos Mártires*. Lisboa. D. Quixote.
- Hutcheon, Linda. 1991. *Poética do Pós-modernismo* (trad. de Ricardo Cruz). Rio de Janeiro: Imago.
- Júdice, Nuno. 1972. *A Noção de Poema Seguido de Crítica Doméstica dos Paralelepípedos*. Lisboa. D. Quixote.
- _____. 1990. *As Regras da Perspectiva*. Lisboa: Quetzal.
- _____. 2005. *Geometria Variável*. Lisboa: D. Quixote.
- _____. “Poemas”. Internet. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/search> (consultado em 1 de julho de 2015).
- _____. 2012. *Fórmulas de uma Luz Inexplicável*. Lisboa: D. Quixote.
- _____. 2013. “Poesia a Nascer das Palavras”, In: *RTP Ensina*. Internet. Disponível em <https://ensina.rtp.pt/artigo/nuno-judice-1949/> (consultado em 1 de julho de 2015).
- _____. 2019. *O Coro da Desordem*. Lisboa: D. Quixote.
- _____. 2023. *Uma Colheita dos Silêncios*. Lisboa. D. Quixote.
- Lourenço, Eduardo (2001). *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Gradiva, 2.^a ed.
- Luís, Carla Sofia Gomes Xavier. 2017. “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio”, In: Ernesto Rodrigues, Rui Sousa, *A Dinâmica dos Olhares Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: 937-956.
- Luís, Carla Sofia Gomes Xavier. 2011. *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- _____. 2016. “Língua Portuguesa e Lusofonia em Miguel Real”, In: Alexandre António da Costa Luís, Carla Sofia Gomes Xavier Luís e Paulo Osório (orgs.), *A Língua Portuguesa no Mundo: passado, presente e futuro*. Lisboa: Edições Colibri e Universidade da Beira Interior: 47-82.
- _____. 2022. “Retratos dos Judeus na Obra Ensaística e Ficcional de Miguel Real”. In: Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Annabela Rita e Alexandre António da Costa Luís (org.), *Miguel Real: 40 Anos de Escrita – Literatura, Filosofia e Cultura*. Covilhã: LusoSofia: Press, Universidade da Beira Interior: 174-202.
- _____. 2022. “Visões de Fátima na Obra Ensaística e Ficcional de Miguel Real”. In: Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Annabela Rita e Alexandre António da Costa Luís (org.), *Miguel Real: 40 Anos de Escrita – Literatura, Filosofia e Cultura*. Covilhã: LusoSofia: Press, Universidade da Beira Interior: 174-202.
- Magalhães, Gabriel. “O Romance como Utopia. Notas de um Percorso Claudiano” (bibliografia inédita facultada pelo próprio autor, encontrando-se esta em vias de publicação). pp. 1-10.
- Matos, Joaquim. 2004. *Ficção e Ideário*. Porto: Edições Caixotim.

Ministério da Educação e Ciência, Governo de Portugal, *Dicionário Terminológico para consulta em linha*. Internet. Disponível em <http://dt.dge.mec.pt/index.php> (consultado em 1 de novembro de 2020).

Neto, Anastácio. 2004. “Mário Cláudio: a Função do Escritor Não é Ser Legível, mas Autêntico”. Internet. Disponível em <http://oviciodaarte.blogspot.com/2004/11/mario-claudio-fundo-do-escritor-no-ser.html> (consultado em 21 de novembro de 2008).

Perim, Regina Silva Michelli. 2013. “Demanda e Peregrinação: buscas e (des) encontros, viagens e travessias na configuração de ser”, *Letras em Revista*. Teresina, V. 04, n.º 2 jan. Internet. Disponível em <file:///C:/Users/sofia/Downloads/5-34-PB.pdf> (consultado em 5 de maio de 2016).

Real, Miguel. 1979. *O Outro e o Mesmo*. Lisboa. Contexto.

_____. 2007. *O Último Negroiro*. Lisboa: Quidnovi.

_____. 2011. *A Guerra dos Mascates*. Lisboa: D. Quixote.

_____. 2011. “A lusofonia deveria ser levada mais a sério”, entrevista de Isabel Castro a Miguel Real. In: *Ponto Final*, abril 19. Internet. Disponível em <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2011/04/19/> (consultado em 1 de julho de 2015).

_____. 2012. *O Feitiço da Índia*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2012). *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*. 2.ª ed. Alfragide: Editorial Caminho.

_____. 2013. *A Cidade do Fim*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. 2017. *Cadáveres às Costas*. Lisboa: D. Quixote.

_____. 2018. “Nossa Senhora de Fátima: novo D. Sebastião Existencial”, In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 a 25 de setembro: 24.

_____. 2019 (de 23 de outubro a 5 de novembro). “João Morgado: os limites do Humano”, In: “Os dias da Prosa”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*: 20.

Real, Miguel e Oliveira, Filomena. 2022. *As Sete Vidas de Saramago*. Lisboa. Companhia das Letras. eligmann-Silva, Marcio. 2003. *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP.

Torgal, Luís Reis et alii. 1998. *História da História em Portugal. Séculos XIX e XX*, vol. 2. Lisboa: Temas e Debates.

Vieira, Maria Cecília de Sousa. 2016. *A Metaficção em Mário de Carvalho*. Doutorado em Estudos Portugueses Lisboa: Universidade Aberta.

RECENSÕES

**António José Borges: *Peito à Janela sem Coração ao Largo*.
Lisboa: Theya Editores, 2019, 128 pp.**

Maria Luísa de Castro Soares (UTAD)



Peito à Janela sem Coração ao Largo é um livro de crónicas da autoria de António José Borges. A obra compõe-se de 128 páginas, um volume dividido em dois capítulos intitulados: “Onde nenhuma coisa se perdeu” e “Ecos do Oriente”.

Em modo de crónicas literárias, no livro *Peito à Janela sem Coração ao Largo*, o autor apresenta ao leitor a experiência de um percurso de viagens e digressões físicas e interiores que se adunam à consciência da alteridade e à sensibilidade perante o exotismo dos lugares representados.

É um facto que a crónica é um género híbrido a que assiste a literariedade, mas indissociável da escrita jornalística, pela relação de implicação direta que possui com o real. Disso se dá conta o próprio autor, quando, em metatexto, considera que “a crónica cumpre sempre o seu propósito quando exercita a ousadia de misturar géneros ou tipos de escrita” (p. 73). Na verdade, a crónica enquanto género cresceu envolta de uma ambiguidade entre o ficcional e o real, a meio caminho entre a reflexão pessoal, o ensaio e o retrato do circunstancial, do concreto palpável, utilizando uma linguagem clara, objetiva e abordando os aspetos mais simples do quotidiano. Disso são exemplos, no livro, a viagem num comboio suburbano em Paris (p. 15) ou a companhia de Rifada Aurélia, “a criança indonésia de dois anos de idade. Encantadora. Com os seus olhos negros” (p. 31), que embarca no mesmo avião do autor destas crónicas na ilha indonésia das Flores.

A dimensão icástica do real é representada nas deambulações efetivas do seu autor ligadas aos lugares: Díli, Aiassa (em Timor-Leste), Oecussi, “enclave

timorense no lado indonésio da Ilha de Timor” (p. 75); a Ilha das Flores, na Indonésia, Hong-Kong com a sua vida agitada, ou Macau com o seu “pôr-do-sol” (p. 47). Mas o real é também traduzido pelo relato dos costumes, cujo exotismo se vislumbra desde o título dado pelo autor à segunda parte da obra “Ecos do Oriente” (p. 59). Cita-se, a propósito de costumes, o exemplo da crónica relativa à “*nona*”, mulher jovem ou mesmo concubina e o seu relacionamento com os homens, que o cronista constata, sem especificar ou tomar partido na questão dos *mores* ou dos direitos da mulher. É, como afirma, um dos “documentos sociológicos” (p. 76), “um dos lados da sociedade local e uma janela para o mundo timorense” (p. 75). Este é um costume que, no texto, surge embelezado pelas reflexões do artista ou do esteta da palavra.

Na relação que as crónicas de A. J. Borges têm com a realidade, além dos espaços e das pessoas com os costumes inerentes a uma determinada memória coletiva, sobressai também o património de um povo, quer material (e.g., os monumentos e as paisagens, alguns dos quais fotografados) quer imaterial, designadamente, as crenças e lendas. Tome-se como exemplo a crónica relativa à lenda de Aiassa sobre a ligação que existia in *illo tempore* entre o Céu e a Terra, ligação que foi cortada devido a uma distração da mulher (pp. 37-38).

Um aspeto que, indubitavelmente, não é descurado na obra é a relação da instância narradora com o quotidiano, determinando fortemente uma inclinação para a existência de um foco narrativo na primeira pessoa, onde se evidencia a compreensão do ambiente social que a crónica, enquanto género textual, pressupõe. Além de hibridismo, de brevidade, de ambiguidade, sobressai na obra a passagem do tempo, num registo diacrónico que vai de 2007 a 2016, mas a linearidade cronológica é – aqui e além – substituída pela alternância temporal entre passado e presente. Só que se encontram estas características (específicas da crónica), não sob a fugacidade própria dos textos de imprensa, mas, pelo contrário, enquadrada em nítidos contornos de intemporalidade, marca essencial do texto literário. Efetivamente, através de uma focalização autodiegética, o narrador descreve o quotidiano das suas deambulações e viagens pelo Oriente, transfigurando o real pela memória, pela imaginação e pela reflexão. É, pois, esta capacidade que o autor tem de apresentar uma realidade outra que faz com que as suas crónicas entrem no domínio do texto narrativo literário. Sublinha-se a contemplação de um espaço habitado por pessoas que, pela escrita, se torna num outro espaço e em outras figuras humanas, aureolados ou transfigurados – os espaços e os homens – pela ficção que a vertente cronística sempre encerra.

Pensar sobre as crónicas de António José Borges é também refletir so-

bre o resto da sua obra, principalmente no que diz respeito aos “mapas do humano”, para utilizar a expressão feliz de Nuno Júdice em outro contexto. Com efeito, o que se observa nestas crónicas não é mais do que um ato de contemplação sobre o que nós somos enquanto Humanidade. Daí a permanente poetização do real que uma primeira pessoa narrativa, nem sempre coincidente com a voz do escritor, se propõe atingir. Esse real é povoado não por heróis dotados de alguma especificidade superior, mas, pelo contrário, o que se releva nestas páginas são os outros heróis que vivem a inocuidade de um dia-a-dia sem horizontes de ambição heroica. Eis, pois, que os escritos reunidos neste livro se encaixam no conceito de *crónica* e os mesmos textos são fragmentos dum universo literário mais vasto que se constitui como *mito pessoal* do escritor.

A construção do texto, a sintaxe, o gosto pelo pormenor e pelas epígrafes em jeito de mote, a intensidade subjetiva que uma primeira pessoa narrativa confere ao universo diegético são elementos, entre outros, que situam as crónicas de António José Borges no domínio das peças completas (o paradoxo é intencional) dos vários desenvolvimentos literários do autor.

A obra *Peito à Janela sem Coração ao Largo* é, em suma, um conjunto de crónicas que descrevem experiências de viagem, o encontro do *Eu* com as práticas culturais do *Outro*. Trata-se de um universo novo, diferente, exótico, desafiador das cogitações do enunciador-narrador, que envereda pelos caminhos da reflexão individual. Nestes caminhos e deambulações no espaço e no tempo, António José Borges estabelece uma aliança empática com os outros povos, qualquer que seja a sua posição social ou idade, desde a criança ao líder Xanana Gusmão, num enquadramento cognitivo-emocional de afeto que envolve adesão e estranhamento da realidade encontrada. Daí o título *Peito à Janela sem Coração ao Largo*.

Consequentemente, o que estas páginas particularizam é também a atitude do escritor perante o mundo e a vida. Como diz António José Borges, a finalizar a obra, além das memórias ditas, “ficam as memórias que não são ditas” (p. 126). E “fica o futuro que sempre espera aquele que não se contenta em sobreviver, mas que sonha em viver e fazer o mundo girar” (p. 126).

As crónicas que integram o livro de A. J. Borges, não sendo díspares em relação ao *homo sociabilis* concreto que retratam, ramificam-se, no entanto, num outro sentido, evocando caminhos interpretativos mais indiciais, utilizando para isso uma linguagem alicerçada em contornos claramente literários.

Peito à Janela sem Coração ao Largo é, pois, um livro de prosa reflexiva literária que, pelo olhar e respeito da alteridade, é um “*Viva (a) o mundo*” (p. 53).

**José Saramago: *O Caderno*.
Porto: Porto Editora, 2018, 376 pp.**

José Barbosa Machado (UTAD / CEL)



O Caderno, inicialmente publicado em dois volumes pela Editorial Caminho em 2009 (*O Caderno* e *O Caderno 2*), é a compilação de textos que José Saramago foi disponibilizando num *blog* anexo ao *site* da sua Fundação entre setembro de 2008 e novembro de 2009. É a primeira e única experiência do escritor no meio virtual.

O volume abre com um prefácio de Umberto Eco, que nalgumas passagens não é muito abonador para com o autor e à obra. Eco critica-lhe o comunismo militante e anacrónico, o antisemitismo presente no ódio a Israel e o ateísmo obsessivo. Explica o autor de *O Nome da Rosa*: «ninguém leva em conta

que, quando fala de Israel, Saramago pensa em Jahvé, “Deus feroz e rancoroso”, e neste sentido não é mais antisemita do que antiariano e certamente anticristão, dado que para todas as religiões procura ajustar contas com Deus – que evidentemente, chame-se como se chamar nas várias línguas, não cessa de o importunar. E ser importunado por Deus é certamente motivo de ira furibunda contra todos os que dele fazem armadura» (Eco 2018: 16-17). Acerca da afirmação de Saramago, de que «se fôssemos todos ateus viveríamos numa sociedade mais pacífica», Umberto Eco confessa que não tem a certeza «de que tivesse razão», acrescentando que o cardeal Ratzinger (Para Bento XVI) lhe teria respondido que «de tal premissa tenham resultado as maiores crueldades e violações da justiça» (Eco 2018: 18).

A opinião de Eco sobre estes *Cadernos* não deixa de ser irónica: «eu diria que nestes escritos Saramago continua a fazer a experiência do mundo tal como desgraçadamente ele é, para depois o rever a uma distância mais

serena, sob a forma de moralidade poética (e às vezes pior do que é – embora pareça impossível ir mais longe» (Eco 2018: 19).

Os textos, geralmente curtos (a maioria não ultrapassa uma página), abarcam temas como a literatura (Fernando Pessoa, Carlos Fuentes, Jorge Amado, Agustina, Aquilino, Leituras para o verão, Gabo, Borges, Ángel González, Miguéis, António Machado, Gonçalo M. Tavares, Dario Fo, Dois escritores, etc.), viagens (No Brasil, Em Castelo Novo), cinema (Cinco filmes, Charlot, Almodóvar), música (Chico Buarque de Holanda, Carlos Paredes, Maria João Pires), religião (Deus e Ratzinger, Dogmas, Ceia, Das pedras de David aos tanques de Golias, Vaticanadas, Ateus, Direito de pecar, etc.), mas centram-se sobretudo no comentário político. Mais de 60% do volume é dedicado a questões políticas, em que Saramago faz questão de frisar de que lado está: do lado da esquerda comunista e militante. Tudo o resto, sejam ideias, personalidades ou acontecimentos, é motivo da sua raiva e indignação. George W. Bush, Aznar, Berlusconi, Sarkozy, Barack Obama, Bill Clinton, Natayahu, Álvaro Cunhal e Jorge Sampaio são alguns dos políticos zurzidos ou enaltecidos pelo autor.

Berlusconi, o polémico primeiro-ministro italiano, teve direito a três textos. No primeiro, Saramago dá azo ao seu desprezo: «na terra da máfia e da camorra, que importância poderá ter o facto provado de que o primeiro-ministro seja um delinquente?» (2018: 34). E acrescenta: «Numa terra em que a justiça nunca gozou de boa reputação, que mais dá que o primeiro-ministro faça aprovar leis à medida dos seus interesses, protegendo-se contra qualquer tentativa de punição dos seus desmandos e abusos de autoridade?» (2018: 34). Para realçar o desprazer, refere ainda que Berlusconi «é amigo, colega, compincha do ainda presidente dos Estados Unidos [George W. Bush]. Estão bem um para o outro» (2018: 34). A demagogia de Saramago aqui é flagrante. Esqueceu-se de acrescentar que Berlusconi é também amigo de Putin, o presidente da Federação Russa e ex-agente da KGB, que, em prepotência, desmandos e malvadez, ganha aos pontos ao primeiro-ministro italiano. Aliás, achamos estranho que Saramago não tenha uma única palavra de condenação para os desmandos do ditador russo, entre eles os que o próprio Saramago critica a Berlusconi, como a aprovação de leis à medida dos seus interesses e os abusos de autoridade. A ideologia é cega e Saramago perde, infelizmente, toda a autoridade neste tipo de indignações, formatadas pelo comunismo militante de que nunca conseguiu livrar-se. São conhecidas as suas posições em relação a Fidel Castro e aos ditadores da Coreia do Norte.

Num dos textos, conta Saramago que José Mário Silva, na crítica ao primeiro volume de *O Caderno* publicada no *Expresso*, afirma que ele não é um verdadeiro blogger, pois não faz *links* nem dialoga diretamente com os leitores. O escritor concorda. Porém, o que mais o indignou foi o crítico tê-lo acusado «de um suposto simplismo nas análises dos problemas» e de «alegados excessos de indignação» (Saramago 2018: 302). E pergunta se haverá limites para a indignação.

Este volume conjunto de *O Caderno*, embora com textos muito interessantes do ponto de vista cultural, literário e até de comentário de algumas atualidades à época em que foram redigidos, peca pelo extremismo político e pela indignação, exacerbada pela ideologia comunista militante, criticados aliás por Umberto Eco e, de certo modo, por José Mário Silva no *Expresso*. Saramago foi, nos dois últimos anos de vida, um escritor azedo, cada vez mais extremista e tendencioso. O mundo não era aquilo que idealizara nos anos 70 do século passado, em que a utopia socialista daria «paz, pão, habitação, saúde, educação» para todos, segundo a canção de intervenção de Sérgio Godinho de 1975.