

# Revista de Letras UTAD

## - Estudos Literários



9

Série III  
Nov.  
de 2024

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

vol. 1, N.º9

Novembro de 2024

## **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, vol. 1, n.º9 (novembro de 2024) – 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>Além do ceticismo contemporâneo – a poética filosófica de Manuel António Pina</i> Pedro Tarozzo Tinoco Cabral Lima .....	7-19
<i>Dos afetos e da memória como lugar: uma leitura de Cão como Nós e Alma, de Manuel Alegre</i> José Vieira .....	21-31
<i>Os escravos e a escravatura na Antiguidade Clássica e as suas incidências temáticas em Os Cativos, de Plauto (Comédia Romana)</i> José Carlos Pereira .....	33-55
<i>Literatura em quadrinhos: análise da tradução intersemiótica de Os Lusíadas</i> Luan dos Santos Ramos .....	57-77
<i>La culture comique populaire et le monde a l'envers : De la commedia dell'arte a Gil Vicente et Moliere</i> Maria Luísa de Castro Soares Maria Natália Amarante .....	79-90
RECENSÕES .....	91
<i>Agustina Bessa-Luís: Primeiros Contos e Outros Contos</i> Mafalda Sofia Borges Soares .....	93-96
<i>José Leon Machado: Ao Sol da Tarde</i> Maria Luísa de Castro Soares .....	97-99



## ARTIGOS



## **ALÉM DO CETICISMO CONTEMPORÂNEO – A POÉTICA FILOSÓFICA DE MANUEL ANTÓNIO PINA**

*Pedro Tarozzo Tinoco Cabral Lima* (USP)

### **ABSTRACT**

Manuel António Pina's poetry stands out in contemporary Portuguese literature for its exploration of themes such as negativity, the loss of the "self", pure exteriority, death, and incommunicability. Through an analysis of *Todas as Palavras – Poesia Reunida* (1974-2011), published by Assírio & Alvim in 2012, we aim to explore the philosophical-poetic depth of this so-called "negativity" in Pina's literary construction. We argue that the irony embedded in his lines prevents his poetic art from being reduced to the skepticism that seems to emerge from his poems upon an initial reading.

Keywords: Manuel António Pina; Portuguese poetry; Contemporary literature; Literary criticism.

### **RESUMO**

A poesia de Manuel António Pina destaca-se, na literatura portuguesa contemporânea, pela temática da negatividade, da perda do "eu", da pura exterioridade, da morte e da incomunicabilidade. A partir da análise de *Todas as Palavras – Poesia Reunida* (1974-2011), publicada pela Editora Assírio & Alvim, em 2012, procuramos entender a profundidade filosófico-poética desta dita "negatividade" na construção literária de Pina, pois entendemos que a ironia contida em suas linhas impede que a sua arte poética se resuma ao ceticismo que transparece de seus poemas em uma primeira análise.

Palavras-chave: Manuel António Pina; Poesia portuguesa; Literatura contemporânea; Crítica literária.

Recebido em 5 de agosto de 2024

Aceite em 11 de novembro de 2024

DOI: 10.58155/revistadeletras.v1i9.540

A poesia de Manuel António Pina, ora em análise – a partir do *corpus* assente em *Todas as Palavras: Poesia Reunida (1974-2011)* (Pina 2012) –, é multifacetada, admitindo diversas linhas de abordagem, uma das quais, tal como destaca Eduardo Lourenço, vê em suas linhas, por exemplo, sinais de uma temática pessimista, de frustração, de desespero (Lourenço, 2016). Entendemos, contudo, que a poética de Pina não se restringe à dissolução do sujeito e da linguagem, isto é, ela não reflete uma pura anulação ou ausência de caminho (*ἀπορία - aporia*). Ao contrário, o uso da ironia, acompanhado de oxímoros e de antíteses, aponta para a existência de uma contradição de fundo: uma perspectiva crítica que perpassa os *deslocamentos* do sujeito e da linguagem na sociedade que experimenta a virada do século XX para o XXI (cf. Poma 2008). Essa figuração irônica de Pina permite que a temática da morte assuma uma feição contraditória e, com isso, conteste o ceticismo que inicialmente transparece de suas linhas, abrindo a passagem para o mundo do sonho em busca de um infinito absoluto. Do mesmo modo, o uso sutil e delicado da ironia também possibilita que uma linguagem literária que discorre sobre os limites de si mesma, paradoxalmente, consiga se aproximar da significação da própria realidade da vida contemporânea. Vejamos como isto se dá.

A poesia de Pina é, antes de tudo, *negativa*: “insere-se na família das poéticas da suspeita e do ceticismo”, para usarmos as palavras de Rui Lage (Lage 2016: 15). Na poesia de Pina abundam os temas da morte, da ausência, do “sentimento de perda” (Lopes 2018: 194). A poesia de Pina dissolve o “eu”, como se lê em *Tat tam asi*: “O sentido de tudo / confunde-se com tudo.” (Pina 2012: 72); ou em *Uma sombra*: “Quando eu bater à porta / não me reconheceremos.” (Pina 2012: 108). Trata-se de uma poesia que narra uma “fadiga da existência” (Lage 2016: 15), a qual é acompanhada por uma certa “fadiga” da gramática, refletida em construções sintáticas desarticuladas, ou, como diria Pina, na estrofe final de *A leitura* (Pina 2012: 308):

Não, não me peça ainda concordância  
estarei ocupado de mais à minha escuta  
no coração e na boca, no oiro e na cicuta,  
e na escuridão dos livros, talvez os da minha infância.

Nega-se o “eu”, a vida, o amor e a própria literatura. Talvez pudéssemos parar na ausência de concordância, na escuridão dos livros, na frieza do ouro e no sabor amargo da cicuta. Esta é uma leitura possível, mas pela qual fecharíamos *Todas as Palavras* e ficaríamos sem palavra alguma. Seria este o

fim? Ou o princípio do mundo? O próprio Pina nos pede calma, afinal, é apenas um pouco tarde... Esta poesia está “cheia de truques”, como sugere o poema *Palavras não* (Pina 2001: 15):

Palavras não me faltam (quem diria o quê?),  
faltas-me tu poesia cheia de truques.  
De modo que te amo em prosa, eis o  
lugar onde guardarei a vida e a morte.

Acreditamos que a poesia de Pina enseja um olhar nuançado – quase felino – para desvelar seus meandros, perscrutar esta presença subliminar que “às vezes o gato fitava / com estranheza” (Pina 2012: 220). Aqui podemos usar a mesma chave de leitura que Fernando Guimarães adotou em relação à poesia de Vasco Graça Moura, da qual extraímos que a ironia, em uma tradição que vem desde Sócrates, segundo Kierkegaard, “surge quando aparece também a contradição” (Guimarães 1989: 115-118). A poesia de Pina é também repleta de contradições, metáforas, imagens e outras referências retóricas que constroem um sentido oposto ao literalmente escrito. O melhor exemplo deste uso pode ser o do poema *Desta maneira falou Ulisses*, no qual o personagem da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero, empresta ao eu lírico de Pina o tom dissimulado que enganou até os troianos (Pina 2001: 25):

Falo por mim, e por ti me calo.  
De modo que fica tudo entre nós.  
Literatura que faço, me fazes.  
(Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem?

É isto falar, caminhar? (Desta maneira falou) – Volto  
para casa para a pátria pura página  
interior onde a voz dorme o  
seu sono que as larvas povoam.

Aí, no fundo da morte, se celebram  
as chamadas núpcias literárias, o encontro do  
escritor com o seu silêncio. Escrevo para casa.  
Conto estas aventuras extraordinárias.

No caso, o poema publica o que deveria ficar “entre nós”, em uma literatura que se transmuta de objeto a agente, assumindo vestes que encobrem os desígnios do escritor, do qual não se sabe se quer permanecer em silêncio

ou ser lido. O retorno do herói à Ítaca é aqui representado pelo encontro do escritor com seu silêncio, paradoxalmente cadenciado pelo ritmo marcado pelas aliterações plosivas do fonema /p/ na segunda estrofe, e não sem antes contraditoriamente falar, caminhar e, por fim, retornar “para a pátria pura página interior” em um ato que, neste mesmo momento, universaliza a pátria (indeterminada), torna impura a página (escrita) e exterioriza o sentimento (manifestado) do autor – tal como um “presente de madeira” que, no fundo, não é o que parece ser. No simbólico ápice épico-poético das “núpcias literárias”, a celebração da “vida” que geralmente acompanha essas ocasiões, contraditoriamente, do mesmo modo como acontece no encontro de Ulisses com Penélope após o embate do herói épico com os usurpadores do trono, somente ocorre na presença da “morte” – tema fundamental na poética de Pina. Assim, podemos ver que a astúcia de Ulisses vai progressivamente impregnando o poema e, dissimuladamente, conduz seu leitor ou leitora a um canto inebriante e sedutor – “Ó palavras!” –, ao mesmo tempo longínquo e próximo, quase como um canto de sereia, possibilitando a existência de uma voz inexpressível – a da “Literatura” – para tratar do pesado tema da perda do sujeito diante do “fundo da morte” em um estilo que retoma o mote da épica grega, mas, agora, de maneira coloquial, aproximando-se formalmente de uma leve fofoca ou bisbilhotice dita (em silêncio) em qualquer varanda nas ruas de Porto – “De modo que fica tudo entre nós”.

Dentre essas irônicas contradições, poderíamos nos perguntar: como é possível coadunar, nestas “aventuras extraordinárias” de Pina, temas tão díspares como “núpcias literárias” e o “fundo da morte”?

Com Maurice Blanchot (Blanchot 2011: 262-263), lembramos que, na experiência da arte, a temática da morte envolve uma *inversão radical*. Sendo a morte a “possibilidade extrema”, isto é, aquela que sempre nos acompanha (podendo ocorrer a qualquer momento), ganha-se a compreensão de que, em tese, todos os outros caminhos da vida são possíveis até que o evento certo da morte ocorra. Há, de certo modo, uma contradição dialética na relação entre morte e vida, sendo uma a certeza de uma possibilidade incerta, mas sempre existente (a morte) e, a outra, a constatação de que, até o evento inevitável, mas fortuito, da morte, existem infinitos caminhos possíveis (a vida). Nesse intercâmbio, as infinitas possibilidades da vida encontram uma realização singular – ou mesmo banal – na morte, já que todos iremos morrer algum dia. Já a morte parte de um fato singular no tempo (o fim da vida) para sugerir a passagem para um outro plano, agora imemorial, de possibilidades. A experiência da arte parece sintetizar esses dois momentos, pois, quando apresentada

de forma original, ela recolhe, dentre as infinitas possibilidades da vida, uma única realização estética. Porém, neste mesmo ato criativo, a arte “morre” enquanto possibilidade, pois limita o infinito rol de possibilidades a essa única escolha formal do artista, agora concretizada na obra de arte – essa mesma arte que contraditoriamente nos permite ver o “movimento perpétuo” do infinito, mesmo sem sair do lugar, consubstanciando uma verdadeira *inversão radical*, como aparece no poema *Literatura*: “Descobri o movimento perpétuo / mas não saí (ó palavras!) do mesmo sítio” (Pina 2001: 26).

De modo que, na poesia de Pina, os conceitos de morte e vida contraditoriamente partilham um cenário artístico que permite que esses mesmos momentos antitéticos se relacionem: a morte na vida, a vida na morte, a fala no silêncio e a descoberta do oxímoro contido no imóvel movimento perpétuo de tudo. Todos são polos opostos que ganham profundidade artística ao se relacionarem com seus respectivos pares antitéticos, enfatizando as suas diferenças, porém, poética e paradoxalmente, encontrando-se na celebração harmoniosa e vivaz das núpcias literárias do escritor com seu silêncio no fundo da morte.

Podemos perceber que a definição conceitual de *morte* se faz ao se opor ao conceito de *vida*, uma vez que morte *não-é* vida, dela se diferenciando, ao mesmo tempo em que vida *não-é* morte, uma sendo certeza e fim e a outra, por oposição, possibilidade e começo. Nesta relação entre morte/vida, uma pressupõe a existência conceitual da outra, para dela poder se diferenciar negativamente. Assim, a presença da morte, por essa oposição dialética, destaca a existência da vida, e vice-versa. Esse movimento dialético enseja a constatação de que, frente à certeza da morte, existe a possibilidade dessa “força mágica” que é a vida, impulso “capaz de negar e de transformar a realidade natural, de combater, de trabalhar, de saber e de ser histórico” (Blanchot 2011: 262) até o encontro final com o momento inquestionável em que morreremos rumo ao novo infinito – e que aparece no poema *Teoria das cordas* como “alguma vibrante música física [no fundo da alma] / que só a Matemática ouve” (Pina 2012: 289).

Desse debate poético, notamos que o “não-ser” se mostra filosoficamente presente na poesia de Pina, o qual, tal como Heidegger, constrói um fazer poético que não se distancia do filosófico, antes, abarca-o literariamente. Essa constatação filosófico-poética insere a poesia de Pina em uma tradição milenar que remonta aos tempos da Antiguidade Clássica, já que as questões que envolvem o “ser” e o “não-ser” podem ser retomadas desde os *Diálogos*, de Platão.

Precisamente, em relação ao “não-ser”, é paradigmático o diálogo *Sofista*, o qual, seguindo a *léxis* (ação de dizer) proposta por Hector Benoit (Benoit 2015 e 2017), abriu o caminho “proibido” do “não-ser” para se contrapor ao dogma parmenidiano da não-contradição (diálogo *Parmênides*). Para Parmênides, a noção de “não-ser” não deveria subsumir filosoficamente, restringindo-se a prática filosófica à noção de ser-Um que a tudo engloba e que, com isso, a tudo imobiliza. Entretanto, o personagem Estrangeiro de Eléia, no mencionado diálogo *Sofista*, ousa questionar o mandamento parmenidiano, pois introduz a noção de *movimento* ao “ser”, colocando-o em uma relação negativa e diferencial para contrapor a noção de “ser” a algo que parece “ser”, mas “não-é”, ou seja, uma imagem *fantasiosa*, uma *aparência ilusória* ou *simulacro* (φαντασμα – *phantasma*, *Sofista*, 236b). Esse ganho dialético de compreensão possibilitou o desenvolvimento da filosofia de Hegel, o qual pôde usar o *movimento* da diferenciação conceitual assente nos *Diálogos* para propor a oposição entre tese e antítese, rumo à síntese.

Diante desse cenário, a poesia filosófica de Pina se alinharia à dialética platônica-hegeliana e à defesa do conceito de “não-ser”? Não acreditamos. Ao contrário, dela formalmente se afasta. Conquanto a temática dita “negativa” ulule em sua poesia – seja pela anulação do sujeito, seja pela insuficiência da linguagem –, ela aparece não para indicar um caminho de superação rumo à síntese dialética propriamente negativa, mas, sim, para sugerir um retorno ao *imobilismo* tipicamente parmenidiano, o qual se aproxima, muito mais, da tradição oriental dos *Upanishads* védicos, “o ser individual como sendo um com o ser universal”, a “adesão a um imobilismo sapiencial” (Lage 2016: 23 e 24), as infinitas possibilidades da vida, a certeza aleatória da morte e a abertura para um novo infinito sempre presente, cuja experiência é *incomunicável*, tal como podemos depreender do seguinte excerto da *Arte poética* de Manuel António Pina (Pina 2012: 309):

### *Arte poética*

Vai pois, poema, procura  
a voz literal  
que desocultamente fala  
sob tanta literatura

Se a escutares, porém, tapa os ouvidos,  
porque pela primeira vez estás sozinho.  
Regressa então, se puderes, pelo caminho  
das interpretações e dos sentidos.

Assim, mesmo que possamos fazer uma análise dialética, filosoficamente negativa, a respeito da oposição existente entre os conceitos de vida e de morte, por exemplo, notamos que a utilização poética da temática dita “negativa” ou pessimista, por Pina, não representa um momento de superação conceitual, isto é, não há propriamente uma síntese dialética decorrente da interrelação entre morte e vida. Pina parece parar no meio do caminho, utiliza-se da ironia para sugerir algo para além do que está sendo dito, porém, não conclui o processo filosófico-poético, parando na infinitude que engloba todas as possibilidades (ser-Um parmenidiano) e nos devolve ao imobilismo do *silêncio* – e isso é muito significativo considerando os dissabores experimentados pela sociedade contemporânea, a qual tateia um grande rol de possibilidades, contudo, sem conseguir concretizá-las, parando no místico universo do que pode ser, mas não-é – e se cala. Retomando o excerto de Maurice Blanchot, acima citado (Blanchot 2011: 262), parece que, dentre as escolhas possíveis da experiência da vida, na poética de Pina, a “força mágica” que permitiria negar a realidade como um ser histórico, dando forma ao informe, só seria possível no impossível.<sup>1</sup>

Ou seja, mesmo percorrendo temas chamados “negativos” (pessimismo, frustração), Pina se afasta da negatividade apregoada pela tradição filosófica ocidental, qual seja, aquela da “posição epistemológica que tudo dualiza e contrapõe” (Lage 2016: 25). Pina parece sugerir uma transmutação, uma metamorfose, a conversão do negativo em afirmativo, a negação da literatura para salvar a literatura, porém, tal caminho poético-filosófico, ao final, mostra-se incompleto, sem síntese dialética, ou seja, mantém-se como uma voz impossível de ser dita. O que isto pode significar poética e filosoficamente na obra de Manuel António Pina?

Ora, recordemos que Manuel António Pina vivenciou a experiência histórica da Revolução de 25 de abril de 1974, como bem ilustra o título da sua crônica *O dia em que a poesia desceu à rua* (Pina 2013: 628). Entretanto, tal momento político deixou – tal como a cicuta socrática – um profundo amargor no sentimento do poeta, o qual, com o ganho dos anos que se seguiram à vitória democrática, viu esvaírem-se as possibilidades políticas aventadas pela poesia das ruas, como podemos ver ainda na mesma crônica: “Depois foi o que se sabe, uma sucessão de traições. O destino dos revolu-

---

<sup>1</sup> Essa perspectiva muito se assemelha àquela de Sócrates no diálogo *República*, quando este descreve como condição para a realização da cidade ideal a aparição do “rei filósofo”, aspecto irrealizável, só possível em *logos*, ou seja, apenas no plano do discurso.

cionários é serem os cornudos da História, traídos pelos companheiros mais próximos e estes traídos, por sua vez, por outros traidores” (Pina 2013: 629).

É certo que o 25 de abril cumpriu um papel fundamental para a derrocada da ditadura do “velho abutre” – para lembrarmos a expressão de Sophia de Mello Breyner Andresen (Andresen, 1962: 69). Contudo, a revolução democrática ficou muito aquém das suas possibilidades, ao menos, ao que parece, pelo viés político de Pina que decorre da sua poesia marcada pelo pessimismo. Rui Lage nos ajuda a recuperar o sentimento histórico-político daquela época (Lage 2016: 17):

Dando por expiados os traumas da Segunda Guerra Mundial, as sociedades europeias devotavam-se ao individualismo e ao consumismo. Neste quadro, a crescente industrialização da cultura desestruturava a literatura e a arte, que reagiram ora com uma contracultura, ora ensaiando o luto por si mesmas, cobrindo-se de tom crepusculares. À medida que se fazia o balanço do modernismo e das iconoclastias das vanguardas da primeira metade do século XX, instalava-se um pessimismo cultural ligado à ideia da insuperabilidade dos clássicos e da impossibilidade do novo, à noção do fim das hierarquias entre cultura erudita e cultura de massas, à percepção de que aos edifícios de ideias e ideais, de palavras e imagens, sucediam as suas ruínas, e que nestas se buscariam doravante os materiais com que (des)construir as obras de arte. Em tal cenário, o poeta devinha predominantemente elegíaco, confiando-se na tarefa de descrever e perder. A poesia de Manuel António Pina introduz-se na literatura portuguesa sob o signo da impossibilidade, da carência, da renúncia e da negatividade, ao mesmo tempo que já equipada com a autoconsciência irônica destas disforias. (Itálicos no original.)

Podemos ver, desse modo, que a poesia de Pina reflete a ilusão dos sonhos perdidos, o tom pessimista e cético do que poderia ter sido, mas não foi: “A voz desse corpo cansado e incrédulo encontra-se inicialmente na posição de quem fala a partir da morte, uma morte estética e ética (que subsume uma narrativa histórico-política)” (Lage 2016: 15). Ou seja, para quem consegue ler “a voz literal que desocultamente fala sob tanta literatura” descrita na *Arte Poética*, a poesia de Pina, mais do que uma mera negativa do “eu” que se imiscui no “outro”, reflete o sentimento da perda política de um novo mundo revolucionário que foi aventado pelas ruas, mas que, infelizmente, *não se realizou, tal como depreendemos da estrofe final de Esplanada* (Pina 2012: 155):

O café é agora um banco, tu professora do liceu;  
Bob Dylan encheu-se de dinheiro, o Che morreu.

Agora as tuas pernas são coisas úteis, andantes,  
e não caminho por andar como dantes.

O próprio Hegel, no poema *Hegel, filósofo esporádico?* (Pina 2012: 95), encontrará poética e filosoficamente seu fim em uma morte banal (“Ninguém morreu de morte tão natural como Hegel”), sem síntese dialética que a acompanhasse. Na poética filosófica de Pina, parece que a *imagem ilusória, fantasmagórica* (φαντασμα – *phantasma*), combatida pelo Estrangeiro de Eléia no diálogo *Sofista*, impôs-se histórica e politicamente. Sua poesia acaba se fechando, de modo metatextual, na própria literatura, pois, onde os sonhos se perderam e onde as palavras sobram e, contraditoriamente, não bastam, resta crer na possibilidade do impossível a partir de uma metafísica do quotidiano. Seria este o fim aporético de Pina?

*Ainda Não é o Fim  
Nem o Princípio do Mundo  
Calma  
É Apenas um Pouco Tarde*

O excerto acima consubstancia o título de seu primeiro livro, *Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas um Pouco Tarde*, originalmente publicado em 1974. Entendemos que ele sintetiza um dos traços mais importantes da poética filosófica de Pina: a *ironia*. Se a temática da pura negatividade sem síntese, isto é, não dialética, perpassa praticamente toda a sua obra, a ironia surge como um saber *intermediário* ou *metaxy* (μεταξύ) que o permite “voltar a falar”, tal como o jovem Sócrates, que, após enfrentar o mestre Parmênides, conseguiu “voltar a falar” com a ajuda de um saber intermediário (cf. diálogo *Apologia*). Se não há mais nada para falar, Pina, ironicamente, “fala”, ao menos “sabe que não sabe”, utiliza-se do caminho incompleto da ironia – que não “diz” – para efetivamente dizer algo. Assim, o título “Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas um Pouco Tarde” surge como uma fagulha de esperança frente a um mar de pessimismo aporético, consumista e individualista da sociedade do final do século XX e começo do XXI. Rita Basílio, em *Manuel António Pina: uma pedagogia do literário*, auxilia-nos a entender esta ironia filosófico-poética (Basílio 2017: 236):

Em MAP [Manuel António Pina], é a hipótese que ponho à prova ensaiando-a, o humor traça a linha de fuga à dicotomia e à posição natureza/cons-

ciência; matéria/espírito. Abre um outro modo de aprender a pensar e, simultaneamente, de aprender a pensar o que é aprender a pensar. O humor funciona nesta poesia como uma espécie de orientação paródica (travessia paralela) do sentido, ou uma direcção que é, na expressão profícua de Almada Negreiros, a “direcção única” que é a de cada um porque é de toda a gente.

Inclusive, a nota que acompanha este parágrafo é muito ilustrativa (Basílio 2017: 236):

Esta noção de Almada Negreiros provém da célebre conferência proferida a 9 de Junho de 1932, intitulada, precisamente, “Direcção Única” (Negreiros 2006). Almada começa assim a sua conferência: “Direcção Única são duas palavras postas ao lado uma da outra para indicar o único caminho por onde deve seguir toda a gente.” (Negreiros 2006: 159). O “único caminho” está longe de indicar um caminho único, o “único caminho” é aquele que abre a “direcção única” que é a que leva cada um até si mesmo. Em Almada Negreiros “a direcção é única porque é para todos. E é a única coisa que é comum a toda a humanidade *de é a própria vida, é o próprio mundo*” (idem: 169: Itálico meu [de Rita Basílio]).

Ou seja, em Pina, a ironia, ainda que reflita apenas uma orientação paródica e conquanto não atinja a síntese dialética, acaba por apontar um caminho intermediário para sair da aporia que perpassa o sentimento cético presente na sociedade contemporânea, sugerindo uma “travessia paralela” ou uma “direcção única” comum a toda a humanidade, a qual merece, ao menos, rir para não chorar e, com isso, conseguir voltar a falar e a se mover mesmo quando tudo indica o silêncio e o imobilismo. Nesse sentido, a poesia de Pina se revela efervescente, refletindo uma necessidade de a sociedade contemporânea ironizar as suas próprias tragédias para conseguir encarar este real ilusório, no qual o “eu” perdeu as suas conexões no seio do simulacro consumista e individualista, que, tristemente, *é* muito real, espectro fantasmagórico que insiste em nos rondar.

Vemos que, em *A poesia vai* (Pina 2012: 38), Pina aduz que “A poesia vai acabar”, porém o diz poeticamente, e, assim, a poesia contraditoriamente teima em prosseguir, ou, melhor, *A poesia [só] vai*. O que demonstra que a poesia de Pina formalmente acaba sendo, ela mesma, uma *imagem ilusória*, já que repete insistentemente o conteúdo da incomunicabilidade *comunicando*, o que demanda de seu leitor ou leitora uma análise contraintuitiva, isto é, uma sensibilidade crítica delicada para compreender seus meandros poético-filosóficos – veredas de significados que se encontram na ironia do não dito, uma experiência efetivamente incomunicável, pois, se a ironia fosse

explicada, ela perderia a sua graça. Como diria Lage (Lage 2016: 14): “A sua obra solicita desenvoltura especulativa e pressupõe no leitor apetência para aflorar uma qualquer descoberta fundamental algures onde a poesia se cala.”

Da poesia filosófica de Manuel António Pina, podemos extrair que ela *aparentemente* afirma que não haveria um caminho possível, ou seja, coloca seu leitor e sua leitora diante de uma aporia poética que reflete o sentimento de ausência de caminho que existe na sociedade contemporânea, de fato. Contudo, no fundo, esta mesma aporia representa formalmente uma *aparência ilusória* (φαντασμα – *phantasma*), uma vez que, ao comunicar o incommunicável, principalmente pelo uso da ironia, Pina nos leva a questionar os limites da própria comunicação, construindo uma literatura que persiste em continuar falando, uma poesia que, teimosamente, *vai*.

Tarefa esteticamente assaz complicada – diga-se –, como poeticamente consigna o próprio eu lírico circunscrito pelas simbólicas limitações gráficas da linguagem no poema [*Tudo à minha volta*] (Pina 2001: 137):

É duro sonhar e ser o sonho,  
falar e ser as palavras!  
E, no entanto, alguém fala enquanto fujo,  
e falo do que, em mim, foge.

Na ironia dramática contida na *léxis* dos *Diálogos*, a limitação da [vida] pela morte não diminuiu a potência do discurso socrático, afinal, “aqueles que filosofam de maneira rigorosa se exercitam para morrer” (*Fédon*, 67e), podendo, inclusive, discorrer sobre um tema absolutamente quotidiano na iminência da morte, tal como ficou registrada para a história a última fala de Sócrates antes do efeito da cicuta (*Fédon*, 118a): “Críton, devemos um galo a Asclépio [deus grego da medicina e da cura]. Faz a oferenda e não a omitas.” “Isso”, disse Críton, “será feito, mas vês se tens algo mais a dizer.” Não houve. Algo ironicamente similar ocorre no poema *Extrema-Unção* (Pina 2001: 293):

Morrer não é motivo de orgulho,  
mas estavas cansado de mais para te justificares.  
Ainda por cima no mês de Julho,  
com férias marcadas, ausentes os familiares.

Somente algumas poucas vozes poéticas e filosóficas conseguiram assumir uma tal tranquilidade discursiva que nos permite entrever um momento

de graça na ocasião solene da morte. É de uma imensa bondade e espírito leve aquele ou aquela que nos faz rir diante da perda – seja ela pessoal ou política –, momento no qual geralmente o silêncio impera e nos desconcerta.

Tanto Sócrates quanto Pina permitiram essa transposição de ânimos nada intuitiva e, com isso, legaram algo que talvez supere a própria morte. Sócrates encontrou seu fim físico no veneno que a cidade ateniense lhe impôs, porém, legou o dissabor atemporal a seus acusadores, tornando-se um dos maiores filósofos da história ocidental a partir da preservação dos textos platônicos. Pina, por seu turno, muito falou sobre o pessimismo, a frustração e o desespero, todos reflexos de uma sociedade na qual a subjetividade não consegue se afirmar e na qual a linguagem não parece ser suficiente, mas que, pela magia da própria atividade literária, manteve preservada a subjetividade poética do eu lírico de sua poesia, cuja presença se expande no tempo-espaço, imiscuindo-se com outras subjetividades na esfera imemorial que a imagem poética nos permite vislumbrar.

Bem, este *é* um caminho, dentre todos os possíveis, até a morte. Ao menos *é* um percurso transitório que, com a ajuda da ironia, viabiliza o fazer criativo (*poiesis*) e favorece o pensamento crítico, o qual, na poesia de Pina, deve ser dirigido, com olhar desconfiado, para os textos do próprio enunciadador – nesta fina ironia pina-socrática.

A poesia de Pina *parece ser* pessimista, negativa, incomunicável, mas ao final *não-é*, pois, caso o fosse, bastaria a um advogado da incomunicabilidade simplesmente permanecer calado – o que, evidentemente, não é o caso. Em última análise, a poesia de Pina nos instala na realidade das vicissitudes da vida quotidiana, no percurso ininterrupto de vida e morte, de silêncio e canto, de possibilidades e frustrações. Como diz Eduardo Lourenço (Lourenço 2016: 104):

Paradoxalmente, uma tão funda consciência da sua irrealdade, numa versão pós-pessoana, confere à poesia de Manuel António Pina uma não menor e quase obsessiva pulsão para promover todas as aparências quotidianas verdadeiras configurações angélicas com o dom de nos instalar na realidade, ou antes naquela realidade onde misteriosamente fomos frustrados.

Para responder à pergunta assente no poema *A poesia vai* (“estão todos a ver onde o autor quer chegar?”) *é* necessário um olhar acurado e contraintuitivo para desnudar a *aparência ilusória* de uma poesia filosófica muito instigante, que, perante a incomunicabilidade, muito diz, e que, mesmo com a morte histórico-política de ideias e ideais, convida-nos a refletir profunda-

mente sobre a nossa sociedade e os deslocamentos dos sujeitos e da linguagem que decorrem de suas contradições. Este é o poder da poética filosófica de Manuel António Pina para além do ceticismo contemporâneo.

### **Referências bibliográficas**

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1962. *Livro Sexto*. Lisboa: Moraes.
- Almeida, Onésimo Teotónio. 2017. *A Obsessão da Portugalidade: Identidade, Língua, Saudade & Valores*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Basílio, Rita. 2017. *Manuel António Pina: Uma Pedagogia do Literário*. Documenta.
- Benoit, Hector. 2015. *Platão e as Temporalidades: a questão metodológica*. São Paulo: Annablume.
- 2017. *A Odisseia de Platão: as aventuras e desventuras da dialética*. São Paulo: Annablume.
- Blanchot, Maurice. 2011. *O espaço literário*. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.
- Guimarães, Fernando. 1989. *A figuração irónica na poesia de Vasco Graça Moura*. In: *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, pp. 115-118.
- Júdice, Nuno. 2006. “O outro que é o mesmo”. In: Martins, Otilia Pires (org.). *Linha de Investigação n.º 6. Portugal e Outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 43-51.
- Lage, Rui. 2016. *Manuel António Pina*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Lopes, Silvina Rodrigues. 2018. *Os tumultos da linguagem e a ilimitação do mundo*. in. *Manuel António Pina – Desimaginar o Mundo*, Lisboa: Sistema Solar.
- 2003. *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval.
- Lourenço, Eduardo. 2016. “Manuel António Pina: a ascensão do eu”. In *Obras Completas de Eduardo Lourenço, III: Tempo e Poesia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martelo, Rosa Maria. 2004. *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- Paz, Octavio. 1990. *Signos em rotação*. Editora Perspectiva.
- Pina, Manuel António; Dias, Sousa. 2013. *Crónica, Saudade da Literatura: 1984-2012: Antologia*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pina, Manuel António. 2012. *Todas as Palavras: Poesia Reunida (1974-2011)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2001. *Poesia Reunida: 1974-2001*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Poma, Paola. 2008. “Deslocamentos na poesia de Manuel António Pina”. In *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*, n. 20, p. 224-232.
- Saraiva, Arnaldo. 2012. “Uma Sombra que nos Ilumina”. *Revista de Estudos Ibéricos*.



**DOS AFETOS E DA MEMÓRIA COMO LUGAR:  
UMA LEITURA DE *CÃO COMO NÓS E ALMA*,  
DE MANUEL ALEGRE**

*José Vieira* (Universidade de Pádua)

**ABSTRACT**

The following essay aims to analyze the works *Cão como Nós* and *Alma*, by Manuel Alegre. Although almost always associated with poetry and the history of the Carnation Revolution, the author of *Praça da Canção* has some prose titles that deserve more attention from critics.

We sought to address and analyze the theme of memory of childhood and the past in the proposed works, not only as a mechanism for recovering the past, but also as a narrative that (re)configures the present, giving it credibility and giving it meaning.

Keywords: Manuel Alegre; *Cão como nós*; *Alma*; Memory; Portuguese Literature.

**RESUMO**

O seguinte ensaio tem como objetivo analisar as obras *Cão como nós* e *Alma*, de Manuel Alegre. Ainda que quase sempre associado à poesia e à história da Revolução dos Cravos, o autor de *Praça da Canção* conta com alguns títulos em prosa que merecem uma análise mais profunda por parte da crítica.

Neste texto procurou-se abordar e estudar a questão da memória da infância e do passado nas obras propostas, não só como mecanismo de recuperação do passado, mas também como narrativa que (re)configura o presente, credibilizando-o e dando-lhe um sentido.

Palavras-chave: Manuel Alegre; *Cão como nós*; *Alma*; Memória; Literatura Portuguesa.

Recebido em 12 de fevereiro de 2024

Aceite em 13 de março de 2024

DOI: 10.58155/revistadeletras.v1i9.497

*Quem tem mais palavras vê mais.*  
Lamberto Maffei, *Elogio da Palavra*

Nós somos as nossas memórias. Somos as pessoas que habitam nelas, os lugares, as paisagens, os cheiros, as cores, os sons e todas as sensações que preenchem essa aguarela. Somos também feitos de outros. Sem o outro, o *eu* falha. A nossa disponibilidade para o mundo deve ser como a do ouvido: concha disposta e aberta, sinal de que ainda é possível viver num tempo que não é o da expulsão do outro. O outro é quem dá sentido à nossa existência. Sem ele, não há testemunhas do mundo.

Publicado em 2018, *Elogio della Parola* viria a ser traduzido e lançado em Portugal no ano seguinte com o título *Elogio da Palavra*. A escolha de uma frase de Lamberto Maffei como epígrafe desembulha de imediato o meu propósito: refletir sobre a importância da palavra, e da literatura, em particular, como salvação do que vincula na obra de Manuel Alegre.

Se quem tem mais palavras vê mais e pode ver melhor, então a literatura é um privilegiado motor de desenvolvimento emocional e sociocrítico. Por isso, ao escolher as obras *Alma*, de 1995, e *Cão como nós*, de 2002, mais não estou do que a mostrar dois exemplos da multifacetada obra do autor de *Rafael*.

Se é certo que associamos de imediato o nome de Manuel Alegre à poesia e a obras axiais como *Praça da Canção*, de 1965, *O Canto e as Armas*, 1967, ou *Nambuanguongo, meu Amor*, 2008, entre tantas outras, a verdade é que a sua prosa possui também o condão do poder da palavra escorreita e clara, que ilumina e faz ver.

*Alma* e *Cão como nós*, um romance e uma novela, respetivamente, são obras onde os afetos e a memória pontificam a cada página, através de cada episódio e de cada uma das personagens, sejam elas pessoas ou animais. Em *Alma*, encontramos as memórias da primeira infância em Águeda, junto ao rio Alma, que tudo parece observar como domador hipnótico das coisas que se agitam muito. Entre a realidade e a ficção, a memória autobiográfica e autoficcional, o romance vai construindo a narrativa do elogio da liberdade, da democracia e da república, não fosse Beatriz, a avó materna, a representante da oposição democrática ao regime fascista, e esposa de Geraldo Pais, chefe da Carbonária e fundador da República.

Mergulhemos na obra para melhor vermos os sentidos do texto e percebermos como desde menino, Duarte, o protagonista, estava destinado à mais bela das poesias: a liberdade:

Quando me encontravam no Jardim Novo, na margem direita do rio Alma, perguntavam-me baixinho: Então, como é que se diz? E eu murmurava-lhes ao ouvido: Viva a República. O que era entendido como sinal mais que certo de que a sucessão estava por assim dizer assegurada. [...] O culto da república era, assim, uma forma de religião. Creio que para minha avó não havia diferença entre a devoção a Nossa Senhora, o culto da República e a fidelidade cega à memória do meu avô (Alegre 2009: 10-11).

Os avós maternos são figuras nucleares na construção da identidade e do imaginário do pequeno Duarte, assim como os seus pais, que representam não só polos opostos, mas mais importante do que isso, dois fios condutores que se completam e complementam, qual foz de um rio que desagua no mar:

Para me perceber a mim mesmo não posso esquecer que nasci e fui criado entre a tensão da energia e o desprendimento da contemplação. Talvez, ao fim e ao cabo, fosse essa a tensão entre a República e a Monarquia. Essa fronteira passará sempre por dentro de mim, é uma guerra civil que no mais fundo de mim mesmo nunca se resolverá: energia e melancolia, ação e desinteresse, agitação e desprendimento. Sou de certo modo o fruto de um último combate travado na mesma família entre a República e a Monarquia. Não sei quem ganhou, não sei quem ganhará. Se é que não há senão perder (32).

A tensão entre as influências do pai e da mãe, assim como dos avós, dos tios e dos vizinhos, enfim, de todos os habitantes de *Alma*, nome ficcional mas fértil em horizontes de expectativa e reflexão, revelam desde cedo um protagonista dividido entre a lealdade que deve à liberdade e à honra como coisa real por fora e por dentro. Como característica a cultivar, preservar e a aprofundar.

É por entre os afetos e a memória que a poesia, a literatura e as coisas belas entram na vida do pequeno Duarte. Estando doente, uma das tias começou a ler-lhe poesia. Regresso ao romance:

Aquele ritmo trazia-me uma espécie de música interior. E eu ficava mais calmo. Ela lia-me Garrett, Antero, António Nobre e António Sardinha. [...] Eu gostava sobretudo da *Nau Catrineta* e da *Barca Bela*. Aprendi de cor as primeiras estrofes de *Os Lusíadas*. [...] Também o meu pai vinha por vezes ler-me as *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano. A minha tia e o meu pai transmitiram-me ritmos e temas que para sempre ficaram dentro de mim (48-49).

De facto, no recentemente publicado volume *Toda a Prosa*, de 2023, lê-se no prefácio de Paula Morão o seguinte:

a narrativa como romance, que também é lembrança e herança do romancista vindo da infância e de leituras (Garrett e António Nobre, por exemplo) ligadas à oralidade, à recitação em voz alta e ao consequente privilégio da memória (Alegre 2023: 9-10).

A memória é, pois, como um fio de Ariadne ou como o tear de Penélope, ora criando-se e desfazendo-se, ora guia, farol e luz de um labirinto que é o passado e o esquecimento. Quando Manuel Alegre escreve, está a impedir que as pessoas com quem cresceu e que o ajudaram a construir-se enquanto pessoa não morram. Se a memória de quem está vivo permite anular um pouco mais a morte dos que já cá não estão, a literatura, por seu turno, avança mais alto e mais fundo, na vida e no papel, porque mais do que habitar a substância do tempo, a literatura tem o condão de superá-lo.

Assim é a natureza do próximo episódio:

Uma noite acordei muito aflito e a gritar: Vou morrer, vou morrer.

– O que foi?, perguntou o meu pai, diz-me, eu sou o teu pai, eu mato aquilo de que tu tens medo.

Eu apontei na direcção da janela e disse: Aquela coisa preta. Enquanto a minha mãe, a minha avó e a minha tia se afadigavam de um lado para o outro, o meu pai foi buscar a espingarda de cinco tiros, apareceu no quarto, muito calmo, e perguntou-me outra vez:

– O que é, diz-me o que é e onde?

Eu repeti:

– Aquela coisa preta. Então o meu pai apontou na direcção da janela e disparou cinco tiros seguidos. Voaram os vidros, choveram estilhaços, ficou tudo estarecido, mas eu senti subitamente uma grande paz dentro de mim. Olhei para o meu pai e comecei a rir. Ele abraçou-me e riu. Riu e chorou. Creio que foi uma das grandes alegrias da vida dele. E um dos momentos de absoluta cumplicidade entre nós. Um e outro, sem palavras, compreendemos imediatamente: ele tinha acertado naquela coisa preta (51).

A recuperação do passado, nem sempre pacífica ou linear, apresenta os desvarios e os desenganos do mundo, aliás, reflexo da condição e da natureza humanas. O confronto entre o passado e o presente surge em cada episódio, na medida em que a memória é essa ação de suspender o tempo presente. Trata-se de uma suspensão que requer tempo e lentidão para o pensamento.

Num momento tão íntimo e marcante encontramos os rebentos daquilo que virá a ser um percurso e uma existência em constante luta contra as diversas “coisas pretas” que assombram a vida e a realidade: o fascismo, a fome, a injustiça, o medo, as intolerâncias e a desigualdade. E assim se cons-

trói um poeta de linhas sem rima, porque a rima não está nas linhas. A rima encontra-se nas palavras como uma sístole e diástole literária.

Os episódios continuam a surgir como um passeio não por Alma, mas também pela memória do pequeno Duarte, que assiste e é testemunha do quotidiano daquele lugar tão real e simultaneamente literário. Da Segunda Guerra Mundial recorda-se o protagonista de escutar clandestinamente a BBC na loja do ti Florêncio. Mergulho no texto:

Eu olhava para o mapa de Florêncio Tavares e via: a Europa. Creio que foi ali, na Loja, que pela primeira vez me senti europeu. E aqueles republicanos, embora os Aliados não saibam o não queiram saber, foram tão europeus como os que se bateram em Dunkerque, nas Ardenas ou em Estalinegrado (69).

Deste modo, os portugueses, e em particular os republicanos, juntam-se à grande História a partir da narrativa de Manuel Alegre, deixando estes de serem ausentes da história, Ricoeur *dixit*. A pertença ao mundo, em especial à Europa, surge aqui como pedra de toque e, de certa forma, como mecanismo de credibilização e justificação de um percurso feito pelo autor ao longo da sua existência. O pequeno Duarte parece surgir *pivot* de momentos importantes da história da humanidade que se refletem no dia a dia de Alma e das suas gentes, seja como testemunha que assiste ao desenrolar do conflito armado entre o Eixo e os Aliados, seja como porta-voz do fim da guerra que, embora não tenha chegado a Portugal diretamente, fez-se sentir no racionamento da alimentação e na vida cada vez mais pobre e difícil.

Uma vez mais, o protagonista será o porta-voz:

E a guerra acabou sem chegar cá. A 8 de maio de 1945, era dia de festa no Campo de S. Cristóvão, Joaquim Marceneiro, que dirigia a instalação sonora, pediu-me, emocionado, para ser a anunciar o fim da guerra. [...] Então eu peguei no microfone e disse: Atenção povo do arraial, acabou a guerra, viva Portugal (71).

É curioso pensar como *Alma*, de Manuel Alegre, se aproxima de obras como *Livro de Memórias*, de Teixeira de Pascoaes, e também de *As Pequenas Memórias*, de José Saramago. Nos dois livros, a aldeia, a casa e o lugar ocupam um espaço primacial, sítio onde se descobre o mundo ou onde até o mundo chega ou mais ainda, lugar do tamanho do cosmos.

Em Pascoaes, mais do que a casa de Gatão, é a aldeia e as pessoas que nela habitam que surgem amiúde num processo de recuperação do passado,

qual movimento pendular que tem na memória a força motriz para a continuação no presente. A obra de Pascoaes centra-se, pois, no “sujeito, do qual tudo emerge e para o qual tudo regressa” (Ressurreição 2017: 62). Escreve o poeta da saudade:

Iluminam-se os longes do tempo. Vários incidentes da minha infância revelam-se numa luz misteriosa; adquirem um significado transcendente [...]. A minha aldeia, por exemplo, um pobre campanário de pedra, o cercado de três casebres e oliveiras, com um sino sentimental que chora todas as tardes e por todos os que morrem, vale uma cidade imensa (Pascoaes 2001: 42).

Em Saramago, por seu turno, para além da casa dos avós (que invocaremos mais à frente), a aldeia é também apresentada ao leitor como se de um cenário bíblico se tratasse:

Foi nestes lugares que vim ao mundo, foi daqui, quando ainda não tinha dois anos, que meus pais, migrantes empurrados pela necessidade, me levaram para Lisboa, para outros modos de sentir, pensar e viver, como se nascer onde eu nasci tivesse sido consequência de um equívoco do acaso, de uma casual distração do destino, que ainda estivesse nas suas mãos emendar. Não foi assim. Sem que ninguém de tal se tivesse apercebido, a criança já havia estendido gravinhas e raízes [...]. Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólios do destino e nos cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer. [...] essa pobre e rústica aldeia [...] foi o berço onde se completou a minha gestação (Alegre 2019: 10-11).

Em ambos os textos, a aldeia adquire contornos de personagem, uma vez que a partir dela serão construídas as narrativas da infância, mas também das pessoas que fizeram parte dela, sem esquecer a natureza e o meio envolvente. O mesmo poderá ser dito em relação ao livro de Manuel Alegre que, povoado pelas memórias do passado e da infância, acaba por transformar *Alma* num espaço literário adquirindo um espírito do lugar bastante próprio.

A recuperação do passado serve para refletir não só sobre o presente, mas também como ponto de encontro entre o sujeito da infância e o sujeito da vida adulta, de modo a criar-se um ponto de encontro que se quer coerente e consistente. No caso de Manuel Alegre, essa concordância atravessa toda a narrativa, a partir da história da Europa, em geral, mas da história de Portugal, em particular. Vejamos como:

A nossa paz não tinha sentido. A nossa guerra era outra. [...] Os outros campos acabaram, o nosso continua [...]. Eu ouvia a BBC, escutava as conversas, percebia a tensão, a espera, o medo. E sentia-me traído pelos Aliados. Afinal éramos os únicos que não tínhamos vencido. A nossa paz tinha uma guerra por fazer. E era de certo modo uma outra forma de guerra (170).

A luta contra o fascismo e contra a ditadura de Salazar faz parte da vida do protagonista e da família, assim como das gentes que vivem em *Alma*, todos eles jamais desistentes ou acomodados com a situação de um país a braços com a fome, a injustiça, a repressão, a opressão e o medo:

Quanto mais forte era a presença da Guarda nas ruas mais incendiárias eram as palavras que se diziam dentro de casa. Mas ninguém as sabia como Gonçalo Pena. É preciso responder à violência reacionária com a violência revolucionária. Sempre gostei desta frase que ouvi, pela primeira vez, nos começos de 1946, muitos antes da revolução cubana (168).

Percebe-se, desde cedo, que o destino de Duarte, a criança protagonista de *Alma*, está votado e voltado para os altos voos da liberdade, da resistência e da revolução. É o que fica explícito através da opinião de sua mãe, quando o narrador afirma que ela “teve sempre para mim grandes desígnios” (103).

Se é certo que a narrativa é escrita muitas décadas depois dos acontecimentos, a verdade é que desde o começo conseguimos perscrutar o génio e a insubmissão perante o *status quo*. Como ato de imersão no passado, a literatura também serve para construir sentidos no presente e vice-versa, isto é, a literatura pode ainda construir sentidos no presente e no futuro através da narração do passado. Creio que é isso que está em causa nesta narrativa. Duarte surge como Portugal: a braços comum destino que não pode ser atávico nem preso a ideais fascistas. Há uma ideia futurizante, de construção de um devir luminoso, antecipado e antevisto desde logo em *Alma*, nesse lugar dentro do espaço e do tempo, mas simultaneamente fora e acima dele.

Recupero a passagem da mãe: “Ela queria grandes coisas para mim, um destino, talvez um milagre. Transmitiu-me desde pequeno essa crença em algo superior que me esperava ou que eu devia cumprir” (103). A passagem anterior não só justifica e atesta o que afirmei, como também credibiliza e enfatiza o que o narrador escreve logo depois: “A minha mãe não concebia que eu não vivesse intensa e perigosamente. Quando mais tarde fui preso por razões políticas, ela não entrou em pânico, nem ficou sequer aflita. Portou-se como se estivesse à espera” (105).

O protagonista lutar sempre pela liberdade, ainda que isso implique a cadeia e o exílio, o preço a pagar pela liberdade de expressão e pela autonomia crítica, cívica e consciente contra um regime totalitário e agressivo. As palavras seguintes referem-se a Salazar:

Eu não esqueço. Ele foi aliado dos nazis, aterrorizou a minha infância, perseguiu amigos do meu avô, mandou prender Aurélio Silveira, fez pairar a ameaça sobre a minha própria avó Beatriz Pais, uma senhora. [...] Para além da saudação fascista a que éramos obrigados quando o professor entrava [...]. Não me lixem, não me quilhem, o “regime anterior” foi um regime fascista e Salazar um tirano velhaco e mau (206-207).

São memórias inesquecíveis que ficam gravadas como um mármore não nos compêndios de história, mas nos in-fólios da literatura, recetáculo de ambiências e intimidades.

Íntima e marcante é também a presença e a memória de Kurika, um cão de raça *épagneul-breton*, “rebelde, teimoso, de certo modo subversivo” (22), presente na obra *Cão como nós*, publicada em 2002.

Kurika fará parte da família e do código genético de um tempo e de um lugar. Como se fosse um prolongamento daqueles que o adotaram ou vice-versa, o cão adquire contornos humanos, elevando-se, assim, à categoria de figura da ficção, superando, desta forma, as contingências do tempo e da mortalidade.

O narrador introdu-lo quase de modo subversivo, como se ele fosse um anti-herói:

Não era um cão como os outros. Já o meu pai o dizia [...]. Era uma das suas características, fazer ouvidos moucos, aparentar indiferença, fosse por espírito de independência fosse porque gostava de armar à originalidade. Mais tarde um dos meus filhos diria que o cão tinha apanhado os tiques de certas pessoas da família, numa alusão indirecta ao avô e a mim (11).

Mas a suposta imagem subversiva faz dele, afinal, um dos protagonistas e heróis da família:

O cão introduziu na família novos sentimentos [...] e conseguiu fazer de mim o mau da fita. Principalmente para a minha filha.

– Lembra-te que ele te salvou a vida.

Foi numa tarde de agosto, na praia. Eu tinha chegado a cansado da pesca, não estava mais ninguém, ou melhor, estava o cão que era quase alguém, pus

um café a aquecer e deitei-me por cima da cama. Adormeci, o café entornou-se, acordei agoniado e meio tonto, com o barulho do cão a raspar furiosamente a porta envidraçada do quarto. Consegui levantar-me, lembrei-me do café, corri a apagar o fogão, abri as janelas e saí para o terraço. Nunca se esclareceu se a porta da cozinha estava aberta ou não. Se sim, não há dúvida de que o cão veio raspar a porta para me salvar (35-36).

O espaço que medeia a escrita das obras e a vivência que nelas é relatada não é proporcional ao tempo cronológico, uma vez que as memórias emocionais e o tempo psicológico têm mais impacto e profundidade na memória e na imaginação do ser humano.

A memória luta contra o presente, vive em constante tensão com este, pois numa sociedade e numa época ultra-digital, “habitar uma memória é reviver o passado, resgatar os momentos retidos na lembrança, e trazê-los de volta para o presente” (Laitano 2010: 365).

Partindo dos afetos e da memória, Manuel Alegre recria o passado e o mundo, dando sentido ao presente e à escrita que surge como resistência, como grito, espada e eco. É nesse viajar entre os tempos que a escrita de Manuel Alegre se aproxima e se distancia, como um fole que abre e fecha de forma harmoniosa, mas em sentidos diversos.

A vida e o percurso de uma pessoa, neste caso de um escritor, é feito de memórias e a memória ocupa um espaço primordial na criação da nossa identidade. Aliás, é a partir da memória que (re)construímos o nosso passado. A forma como recordamos lugares, ambiências e pessoas é, já em si, uma narrativa, pois a memória funciona como uma espada de Dâmocles. A memória que temos da nossa infância, por exemplo, é completada com aquilo que os outros dizem de nós. As memórias que criamos e que vamos criando são, em parte, responsabilidade dos outros. Não é descabido afirmar, então, que aquilo que contamos e que lembramos advém da nossa memória, das memórias de terceiros e da conjugação de ambas com uma certa imaginação criativa de que dispomos.

Mas regresso à novela, pois é lá que encontramos os sentidos e *vemos* Kurika e, a partir dele, a mão que escreve e supera o tempo:

Era quase um especialista nas relações com os humanos [...] sempre partilhou as nossas alegrias e as nossas tristezas. Estou a vê-lo no dia do funeral do meu pai. Quando viemos do cemitério ele correu a casa toda, percebeu que havia uma falta, ou talvez sentisse uma presença que nós fisicamente já não sentíamos. Subiu escadas, desceu escadas, entrou e saiu de cada sala, deu voltas ao jardim, tornou a correr a casa toda. Até que de repente parou e foi enroscar-se,

como sempre, aos pés do meu pai, quero dizer, em frente da cadeira vazia onde o meu pai costumava sentar-se. Ou talvez para ele a cadeira não estivesse assim tão vazia. Não víamos o que ele via e não sabíamos o que ele sabia (69).

Nesse movimento pendular entre o passado e o presente, o morto e o vivo, o que não existe e o que existe, Manuel Alegre apresenta a escrita como resistência, como identidade.

No ensaio *A Salvação do Belo*, Byung-Chul Han escreve que “da obra de arte provém um abalo que derruba o espectador” (2016: 16). O belo atual, continua o filósofo, consiste numa ideia de polido, macio e suave, tanto no belo como no feio, de modo a não causar qualquer confronto com o espetador, eliminando, assim, qualquer *catarse* ou *pathos* libertador. Porém, a verdadeira missão do Belo, seja ele harmonioso ou disfórico, deverá ser sempre a revelação, a iluminação interior que vivifica, que liberta, que aprofunda e densifica o nosso conhecimento de nós próprios, dos outros e do mundo. A salvação do belo deve ser, portanto, a “salvação do que vincula” (99).

Os afetos e a memória são feitos da substância daquilo que nos vincula. Assim são as reflexões e os anseios expostos em *Alma* e em *Cão como nós*. No primeiro é o desconcerto do mundo, a pobreza e a miséria de um país a braços com uma ditadura:

Porque é que uns, poucos, tinham sapatos e outros, a maior parte, não? Perguntei ao professor e ele ficou atrapalhado. Perguntei em casa e ficaram incomodados. Fiz muitas vezes essa pergunta. E de cada vez que a fazia sentia que estava a fazer uma pergunta inconveniente. Nunca ninguém me respondeu e continuo, de certo modo, a perguntar. Porque ainda sinto o frio da escola (81-82).

No segundo, por seu turno, é a poesia de linhas sem rima, do silêncio, dos afetos, da honra e da lealdade:

Por vezes sentado sozinho na sala, apenas com o cão por companhia, pensava que, contrariamente ao que ele supunha, não eram precisas palavras para entendermos o essencial: que tudo é uma breve passagem e que não há outra eternidade senão a da solidão partilhada. Ou no amor, ou na camaradagem das grandes batalhas, ou no silêncio de uma sala entre um leitor e um cão. (100) Também lhe falava de versos, é verdade, como às vezes não tinha ninguém a quem ler de imediato um poema acabado de escrever, lia-o ao cão. Ele gostava. Não sei se do poema. Mas de que lho lesse. [...] Mas creio que ele também gostava da música da poesia, da alquimia do verso, da litania e da celebração mágica

que todo o poema é. Algo que os bichos entendem melhor do que os especialistas de literatura. Às vezes eu dizia-lhe aquele fabuloso verso de Camilo Pessanha: “Só incessante um som de uma flauta chora”. E ele arrebitava as orelhas. Tenho a certeza de que estava a ouvir a flauta (103-104).

O sempre Italo Calvino afirma que “o clássico não tem necessariamente de nos ensinar alguma coisa que não sabíamos, às vezes descobrimos algo que tínhamos desde sempre sabido (ou julgado saber) mas não sabíamos que ele já o tinha dito antes” (2015: 8). A verdade é que a poesia também existe em linhas sem rima. Na memória da infância ou no som de uma flauta que só um cão é capaz de ouvir. Assim é a vida. Assim é a literatura. Assim é a escrita de Manuel Alegre.

### Referências Bibliográficas

- Alegre, Manuel. 2009. *Alma*. 15ª edição. Lisboa: D. Quixote.  
----- 2012. *Cão como nós*. 23ª edição. Lisboa: D. Quixote.
- Han, Byung-Chul. 2016. *A Salvação do Belo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Laitano, Paloma. 2020. “O momento mágico da infância em *As Pequenas Memórias*, de José Saramago”. *Letrônica*, V. 3, n. 1, julho 2020, 365-381.
- Pascoaes, Teixeira de. 2001. *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ressurreição, J. F. (2017). “O sujeito órfico no *Livro de Memórias*, de Teixeira de Pascoaes: lembrança, desejo e saudade”. In: *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n.º 28, julho-dezembro, 62-72.
- Saramago, José. 2019. *As Pequenas Memórias*. Porto: Porto Editora.  
----- 2012. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.



## OS ESCRAVOS E A ESCRAVATURA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA E AS SUAS INCIDÊNCIAS TEMÁTICAS EM OS *CATIVOS*, DE PLAUTO (COMÉDIA ROMANA)

*José Carlos Magalhães Pereira*

### ABSTRACT

We set out to analyse slaves and slavery in Classical Antiquity and their impact on Roman Comedy, based essentially on Plautus' *The Captives*, in which a *pater familias* tries to rescue one of his sons, a prisoner of war, when he has already been deprived of another, who was kidnapped at the age of four.

Our interpretation of *The Captives* is conceived according to the *ius postliminium*, in the context of Rome's politics of rescuing captives from the Second Punic War. We also compare this work with another by the same comedian, *Epidicus*.

Keywords: Plautus, *The Captives*, slavery, Roman Comedy.

### RESUMO

Propomo-nos a fazer uma análise sobre os escravos e a escravatura na Antiguidade Clássica e as suas incidências na Comédia Romana, baseada, fundamentalmente, na obra *Os Cativos*, de Plauto, em que um *pater familias* tenta resgatar um dos seus filhos, prisioneiro de guerra, quando já se encontrava privado de outro, que fora raptado aos 4 anos de idade.

A nossa interpretação de *Os Cativos* é concebida segundo o *ius postliminium*, no âmbito da política de Roma de resgatar os cativos da Segunda Guerra Púnica. Comparamos, ainda, a mencionada obra com outra do mesmo comediógrafo, intitulada *Epídico*.

Palavras-chave: Plauto, *Os Cativos*, escravatura, Comédia Romana.

Recebido em 26 de junho de 2024

Aceite em 2 de setembro de 2024

DOI: 10.58155/revistadeletras.v1i9.534

## Introdução

A escravatura – abolida definitivamente no mundo apenas no século XX – era tida como normal na mentalidade de sociedades como a da Grécia e a da Roma Antigas. Qualquer coisa indigna que o senhor fizesse devia ser considerada como digna. “O escravo torna-se assim cúmplice da sua própria subordinação”<sup>1</sup> (Stewart 2012: 62). Fazia parte do costume (*nomos*).

De um modo geral, um cidadão tornava-se escravo por dívidas, como capturado de guerra, como militar da facção inimiga e/ou familiar (incluindo mulheres e crianças) derrotada, bem como por ações de pirataria (rapto de militares e civis por estrangeiros) ou por sentença sobre crimes cometidos. O grego Sólon (séculos. VII e VI a.C.) testemunha como a conversão à escravatura podia acontecer por castigo de crimes cometidos, por exemplo, contra a disciplina e a boa ordem (*eunomia*): “É esta a ferida inevitável que já surge em toda a cidade, / que se precipita, veloz, na desgraça da escravatura, / que desperta a revolta civil e a guerra adormecida, / que perdeu a vida amável de tantos” (Sólon *apud* Pereira 2009: 134). Recorde-se que Sólon, poeta e reformador político, aboliu a escravatura por dívidas, que voltou a ser implantada no final da Guerra do Peloponeso (431 a 404 a.C.). Numa passagem homérica, “O cão de Ulisses”, evidencia-se a ideia (teoria) grega de que o valor do escravo correspondia a metade de um homem livre: “Zeus que vê ao longe retira ao homem metade do seu valor, / quando chega para ele o dia da sua escravização” (Homero *apud* Lourenço 2018: 17.322-324). Mas verdade é que o valor era quase nenhum. Quanto ao panorama latino, Plutarco (46-120) mostra-nos a figura tradicional do *pater familias* romano, no âmbito da economia rural, com o exemplo de Catão, o Velho (234-149 a.C.): “Catão possuía numerosos escravos. Comprava sobretudo prisioneiros de guerra ainda pequenos e que se podiam criar como jovens cães ou potros. (...) punia com o chicote, imediatamente depois do repasto...” (Plutarco *apud* Teixeira e Ferreira 2005: 107).

### 1. Estado da arte

Não encontrámos testemunhos anteriores ao século IV a.C. em que se questione verdadeiramente a desigualdade entre escravos e cidadãos livres perante a natureza (*physis*) ou se faça uma condenação veemente da

---

<sup>1</sup> Tradução da nossa autoria.

escravatura. Entretanto, surgiram pensadores que, dialeticamente ao longo dos séculos, contribuíram para a mudança desta mentalidade – uns mais assertivamente do que outros. Os sofistas gregos – nos quais pontificavam nomes como o de Protágoras, Hípias, Alquidam (Alcídamas), Licofrón e Antifón – eram adversários da escravatura. Alquidam (séculos V e IV a.C.) dizia que a natureza fez todos os homens iguais em direitos e em dignidade e que foi a lei civil que produziu as diferenças entre os homens. Aristóteles (384-322 a.C.) discorda da posição sofística e verdade é que a maioria dos filósofos de então aceitava a servidão, entre os quais o Estagirita. Porém, este advoga que há obrigações e deveres mútuos de escravos e senhores; foi um dos primeiros a promover o debate alargado sobre o conceito de escravatura, classificando-a em dois tipos: o escravo por convenção, relativamente aos bárbaros capturados em palco de guerra, e o escravo por natureza. Aristóteles teve dificuldade de justificar esta última condição, dada a sua crença na existência da alma na espécie humana. Sem deixar de questionar a servidão, reconhece que o senhor e o escravo convergem nos interesses, admitindo que a escravatura é conatural em certos indivíduos: “É quem pode usar o seu intelecto para prever, é, por natureza, governante e senhor, enquanto quem tem força física para trabalhar, é governado e escravo por natureza. Assim, senhor e escravo convergem nos interesses” (Aristóteles *apud* Amaral e Gomes 1998: 1252a-30-33). Aristóteles fundamenta esta reflexão ao preconizar que o escravo é uma propriedade viva, não é um objeto traficável, que existem as aludidas obrigações e deveres recíprocos, a fim de se obterem os recursos indispensáveis de sobrevivência para o agregado familiar, que tinha as seguintes funções: sexual ou marital; paternal (procriação); despótica ou dominical (relação senhor e escravo para preservação de ambos); e crematística (produção de recursos, propriedade, riqueza, para melhor qualidade de vida) (Aristóteles *apud* Amaral e Gomes 1998: 1252a 24 ss e 1265a ss). Os estoicos, como Séneca (4 a.C.-65 d.C.) e o antigo escravo Epicteto (55-135), “não seguiam a teoria aristotélica da escravatura natural, mas não porque a combatessem, [...] fizeram foi deslocar a atenção da escravidão legal para a escravidão moral” (Joly 2005: 76). Ou seja, não debatiam as causas que levavam à escravatura, mas a maneira como evitar cair nela, atribuindo-lhe uma conotação metafórica. Para os estoicos, a distinção senhores-escravos é tão-somente obra do acaso, que tem que ver com os infortúnios na vida, enquanto a escravatura moral prende-se com a oposição entre o corpo e a alma; preconizavam o ideal da tranquilidade, conforme a natureza, sem paixões, emoções fortes, poder ou riqueza. Porém, Séneca considerava os

escravos como parte da riqueza de um senhor, pelo que era contrário aos maus-tratos. Numa carta ao seu amigo Lucílio lamenta: “os infelizes escravos nem sequer podem mover os lábios para falar: o mínimo murmúrio é punido à chibatada” (Séneca *apud* Campos 2014: 47.3). Alguns tragediógrafos gregos, como Ésquilo (séculos VI e V a.C.) – nomeadamente n’ *Os Persas* –, demonstraram a estrita ligação dos regimes de tirania com o fenómeno da escravidão. Platão (séculos V e IV a.C.), não obstante considerar os escravos tendencialmente maus e ignorantes, manifesta-se contra a existência de servos gregos das cidades gregas: “Assim poderão voltar-se mais para os bárbaros, e abster-se dos seus” (Platão *apud* Pereira 2011: 469 c). O romano Cícero (106-43 a.C.) alerta que a servidão de seres humanos pode ser um fator de instabilidade social e de guerras civis: “Foi daí que advieram, entre os Atenenses, grandes discórdias e, na nossa república, não só sedições, mas também as pestíferas guerras civis [...]” (Cícero *apud* Pereira 2010: I.25.85). Para Cícero, o escravo é um ser humano. Defende esta ideia, ao valorizar a distinção entre o domínio do espírito sobre o corpo e o do espírito sobre os desejos – o primeiro domínio é semelhante à linha de obediência voluntária dos cidadãos em relação ao rei e dos filhos em relação aos pais; o segundo parece-se com o senhor que exerce a punição e repressão sobre os escravos. Em *Dos Deveres*, Cícero defende que a escravatura é o pior de todos os males, mesmo em relação à morte.

## **2. A situação jurídica e social do escravo, estimativas, cativos de guerra e por pirataria**

“A situação jurídica e social do escravo era, em princípio, de opressão” (Neila 2006: 174). O senhor tinha direito absoluto sobre os seus servos, tanto no que respeita à vida e à morte de cada um (*ius utendi et abutendi*). O sistema jurídico de Roma considerava o escravo (*servuus*) como um não-sujeito, tão-somente como uma *res* – uma coisa ou um bem qualquer do seu senhor (*dominus*) –, que estava excluído da posse de bens patrimoniais, de liberdade, de direitos, de cidadania e, entre outros, o de constituir família. As uniões conjugais entre escravos – que, obviamente, tinham filhos, *uernae* – não eram reconhecidas como casamentos, mas apenas como concubinato, *contubernium*. Por outro lado, o servo não gozava de qualquer capacidade processual, pelo que não podia ser autor nem demandado. No entanto, podia denunciar cidadãos livres em casos de gravidade extrema, mas as queixas eram tratadas apenas a nível policial e não sentencioso. Se o dolo do

senhor implicasse o interesse público – a ordem comunitária, por exemplo –, o imperador podia autorizar a abertura do auto (Neila 2006: 175, e Justo apud Teixeira e Ferreira 2005: 104). A punição dos escravos em relação aos cidadãos livres pelo mesmo delito era desigual.

O escravo sujeitava-se aos mais variadíssimos castigos, desde as chibatadas até às mais horripilantes torturas, como mutilações, castração, estigmas de fogo na carne, decapitação, afogamento e lançamento às feras ou a gladiadores.

O escravo romano podia passar para a condição de liberto (*libertus*), através de *manumissio* (alforria), quando tinha possibilidade de angariar um pecúlio (*peculium*) e, com isso, comprar a sua liberdade. Com esta nova ordem jurídica, o escravo adquiria o *status libertatis* (estado de liberdade), o *status ciuitatis* (estado de cidadania, com o qual podia participar na vida cívica) e o *status familiae* (estado de família, podendo vir a constituir agregado e tornar-se num *pater familias*). Porém, esta alteração não libertava o antigo servo de cumprir certos deveres. É certo que a relação deixava de ser de *seruus* (servo)/*dominus* (senhor), mas passaria para *libertus* (liberto) igual a *cliens* (cliente) em relação ao *patronus* (patrono). O *libertus* era obrigado ao dever de *obsequium* – não podia pleitear contra o seu *patronus* sem autorização do magistrado; ao dever de *operae* – prestar determinados serviços, por exemplo, administrar bens do antigo senhor e cuidar dos filhos dele; e dever de *bona* – oferecer-lhe alimentos em caso de necessidade (Neila 2006: 175, e Teixeira e Ferreira 2005: 105).

A legítima tutela *do patronus* levava a outras situações restritivas da condição de liberdade do antigo servo, demasiado controlado. Ademais, essa tutela prolongava-se por direito sucessório na morte do *patronus*, mesmo que os filhos deste fossem menores. Ao invés, o *libertus* não tinha qualquer direito sobre a herança dos bens deixados pelo seu *patronus*. Este herdava os bens à morte daquele, caso não deixasse filhos (*fili in potestate*). Como vemos, “o *libertus* não ficava equiparado ao nascido livre, o *inge*, nem no Direito público ou privado. Não podia aceder às magistraturas nem ao Senado...” (Neila 2006: 175). Porém, houve *libertis* que “chegaram por vezes a um certo nível de riqueza...” (Neila 2006: 175), por exemplo, Trimalquião, personagem de *Satyricon*, de Petrónio (27-66 d.C.). A nível cultural, destacaram-se figuras como Horácio (65-8 a.C.), filho de um antigo escravo; Terêncio (II a.C.), que nasceu em Cartago como escravo; e o já mencionado filósofo grego Epicteto, que chegou a viver muito tempo como escravo em Roma.

## 2.1. Elevado número de escravos no mundo romano

São variáveis as estimativas do número de escravos no mundo romano, mas sabe-se que a percentagem era muito elevada – terá chegado a dois milhões, entre o centro e o sul de Itália –, nada comparável com os números da Grécia, apesar de esta não permitir ao escravo a compra da sua liberdade. Calcula-se que, com as vitórias do exército de Roma nas três Guerras Púnicas – que levaram à substituição da República (509-27 a.C.) pelo Império (27 a.C. – 476 d.C.) – e com a necessidade de se suprimir a falta de mão de obra na agricultura romana, em vias de transformação a partir do século II a. C. e com grandes latifúndios, “o número de escravos aumentou consideravelmente, recrutando-se então a sua maioria entre os cativos da guerra” (Neila 2006: 17). Porém, segundo Jason Paul Wickham, não se pode inferir que os escravos agrícolas sejam provenientes em grande massa de capturas na guerra. Aludidas “evidências documentais sugerem que a escravidão durante a guerra era mais limitada”<sup>1</sup> (Wickham 2014: iv, parte do resumo), devido a problemas em controlar, transportar e comercializar um grande número de escravos. Wickham garante que “um maior número de prisioneiros civis foi tomado, em sua maioria, composto por mulheres, crianças e escravos” (Wickham 2014: iv, parte do resumo). Roma sofria poucas perdas militares por captura. O império estava em franca expansão e vencia todas as investidas. Porém, sofria a perda de cidadãos livres e escravos, por pirataria, que foi um grande problema para Roma. Havia os piratas da Córsega, Sardenha, Dalmácia, Ilhas do Mar Egeu, Creta, costa meridional e da costa menor da Sicília e de, entre outros, da costa ocidental de África. O general Pompeu congregou 130 mil homens e 500 navios, e derrotou-os: “capturou-lhes 846 barcos, deu morte a 100 mil corsários, arrasou praças-fortes e fez 20 mil prisioneiros” (Montenegro 2006: 136).

## 2.2. Cativos de piratas e vencidos da guerra na literatura homérica

Dado que vamos encontrar n’*Os Cativos* a personagem Tíndaro, filho de Hegião, que fora raptado com apenas 4 anos de idade pelo escravo Estalagmo – que o vendeu –, interessar-nos-á demonstrar com duas passagens de Homero (século VIII a.C.) uma das atividades dos piratas, que era a angariação e tráfico de escravos. Duas passagens de rapto, interligadas

---

<sup>1</sup> Tradução da nossa autoria.

entre si, e que culminam em situações de escravatura para as vítimas, bem ilustrativas da existência de uma “autêntica cadeia viciosa de tráfico humano”<sup>1</sup> (Lourenço 2018: 456), que era uma prática habitual da maioria dos povos da altura: Eumeu, o porqueiro de Ulisses, conta a este que é filho de Ctésio, o monarca da ilha de Síria. Ainda bebé, o príncipe foi confiado a uma escrava fenícia, que se deixou seduzir por piratas também fenícios. A escrava raptou o menino, entregou-o a esses piratas e fugiu com eles, que, por sua vez, o venderam como escravo a Laertes, soberano de Ítaca e pai de Ulisses. A escrava morreu na viagem marítima e os piratas atiraram o corpo ao mar. Eumeu lamenta:

Atiraram-na borda fora, como manjar de peixes e focas.  
Eu fiquei sozinho, a lamentar-me no meu coração.  
O vento e as ondas trouxeram-nos a Ítaca,  
Onde Laertes me comprou com o seu próprio dinheiro.

(Homero *apud* Lourenço 2018: 15.480-484)

Eumeu, no referido diálogo com Ulisses, menciona que a escrava fenícia, por sua vez, tinha sido raptada, também, pelos piratas Táfios, que a venderam ao seu pai, Ctésio, rei da ilha de Síria. Eumeu descreve a Ulisses a conversa havida entre a escrava e um pirata fenício, antes de combinarem o rapto do menino:

Declaro que nasci em Sídon, rica em bronze,  
E que sou filha de Aribante, que transbordava de riqueza.  
Mas foram Táfios, piratas, que me raptaram  
Quando regressava do campo e para aqui me trouxeram.  
Para o palácio daquele homem que por mim pagou bom preço.

(Homero *apud* Lourenço 2018: 15.425-429)

Recorrendo novamente a Homero, vejamos uma das passagens mais conhecidas e emocionantes da literatura clássica. Fala da Guerra de Troia e mostra-nos como se pode cair nas malhas da escravatura: Heitor, o comandante contra os gregos, ao encontrar a sua esposa, Andrómaca, e o filho – um menino ainda de colo – faz uma pausa. Heitor tem a consciência de que a cidade cairá e, com isso, ele próprio morrerá e a sua família cairá nas malhas da escravatura. Mesmo assim, não cede, demonstrando aquilo a que

---

<sup>1</sup> Parte das notas ao Canto 15

se designa por *areté* (excelência, virtude); era uma atitude de compromisso consigo mesmo, de honra. Heitor avisa Andrómaca que irá em lágrimas, levada pelos Aqueus, “privada da liberdade que vives no dia a dia: / em Argos tecerás ao tear, às ordens de outra mulher; / ou então, contrariada, levarás água da Messeida ou da Hipereia, / pois uma forte necessidade terá se abatido sobre ti” (Homero apud Lourenço 2019: 6.454-459). Era este o destino das mulheres e filhos livres cujos maridos/pais morriam na guerra. Refira-se, no entanto, que os prisioneiros de guerra podiam ser devolvidos por tratados entre governos, ao contrário dos escravos dos vencidos, que permaneciam escravos. Havia libertados por resgate, por troca de prisioneiros e por clemência (para os vencidos que não tivessem resistido)<sup>1</sup> (Wickham 2014: 26 e 207).

### 2.3. Posição social do escravo conforme o seu ramo de atividade

A situação do escravo variava muito em função dos seus méritos e da sua dedicação:

a) O escravo agrícola vivia em condições penosas em largos domínios de terra e nos moinhos, mal alimentados e mal vestidos, sofriam penosos castigos e torturas. Tinham baixa instrução. Porém, havia escravos agrícolas que, tal como os urbanos, faziam a gestão dos recursos e bens, juntamente com libertos, na impossibilidade dos senhores.

b) O escravo urbano era, em geral, o mais beneficiado, porque estava próximo do amo, trabalhando nas casas, e, a bem dizer, chegava a fazer parte da sua família. Executava tarefas “menores” (como limpeza, cozinhar e tomar conta de crianças pequenas). Alguns escravos especializavam-se em tarefas “superiores” (como secretário e pedagogo), dado terem mais instrução. O escravo urbano era o mais sujeito a abusos sexuais. Trimalquião confessa: “Também fui a delícia do meu senhor por catorze anos. O que o senhor ordena não é abjeto” (Petrónio apud Joly 2005: 63). Nas cidades, outros escravos dedicavam-se ao artesanato.

c) O escravo público (do Estado) executava os trabalhos de interesse geral da comunidade, havendo os que tinham as tarefas de

---

<sup>1</sup> Tradução das citações indiretas da nossa autoria.

limpeza das ruas, edifícios públicos e templos, os que tratavam da construção e conservação de infraestruturas, os que apoiavam nas atividades religiosas, outros nos serviços de administração, entre outros trabalhos.

d) O escravo nas minas e nas pedreiras era, tal como o servo agrícola, o que tinha menos instrução. Era muito mais maltratado, com trabalhos forçados e castigos dolorosos, com escassos intervalos para descanso. Muitas vezes era uma aplicação penal por algum delito do escravo. Diodoro da Sicília (I a.C.) narra que estes escravos eram sujeitos a deploráveis maus-tratos, a bem dizer, diários e, na maioria das vezes, injustificáveis e exercidos por mero capricho dos senhores. Tal brutalidade provocava grande sentimento de ódio em relação aos senhores, sendo a causa de revoltas em massa (Wickham 2014: 127). No entanto, Wickham diz que, em certas partes do mundo romanizado, “é provável que as minas tenham sido exploradas principalmente por habitantes locais (livres ou escravos) e por *damnati ad metallum*, em vez de *servi publici*” (Wickham 2014: 173-174), ou seja por “condenados ao metal” em vez dos habituais “servidores públicos”.

Na Grécia, era permitido aos escravos trabalharem com o seu senhor como assalariados. Aliás, chegou a ser confiada a escravos a gestão de propriedades agrícolas como feitores (*uilici*), que geriam outros escravos, e tomavam conta de toda a produção, nomeadamente após ter alastrado a pobreza e a morte de proprietários em consequência de guerras. Por outro lado, havia escravos gregos que participavam na produção de calçado e de mobiliário; nos serviços (como operações bancárias e comércio); nas minas (que por vezes lhes eram concessionadas); serviços de policiamento; trabalhos nas tarefas religiosas; serviços de auxílio médico; e, entre outras atividades, em obras do domínio público. Os escravos podiam receber ensino escolar, na escola privada do senhor (*paedagogium*), na Grécia como em Roma, com o objetivo de lhes dar conhecimentos técnicos para as suas atividades e/ou prepará-los para a condição de libertos.

### 3. Mercado de escravos em todo o Mediterrâneo

Na altura, havia grandes mercados de escravos, como em Delos, Éfeso, Quios, Bizâncio e Sárdis. Wickham fala do “extraordinário tráfico de

escravos em Delos”<sup>1</sup> (Wickham 2014: 179), ilha do mar Egeu; diz que foi o “primeiro grande mercado de escravos que foi identificado e datado do final do século II a.C. [...], centro de venda de escravos que decorreu da pirataria desenfreada”<sup>2</sup> (Wickham 2014: 179). Bettany Hughes, historiadora, autora de história clássica na TV britânica Channel 5, refere: “A história falamos de, pelo menos, 10 mil pessoas vendidas por dia. [...] Sob o domínio dos romanos, grande número de pessoas sequestradas por piratas foram para Delos antes de serem vendidas, pensando-se que os escravos foram mantidos em barcos nas baías”<sup>3</sup> (Hughes 2020). Também existiam mercados temporários em todo o Mediterrâneo. Muitos escravos eram mantidos em gaiolas ou currais. Andavam esfarrapados. As mãos eram presas por correntes ou por cordas atrás nas costas ou usavam grilhões nos tornozelos. Os romanos preferiam acorrentá-los pelo pescoço. Muito frequentemente, os mercadores acompanhavam os soldados nas investidas de pilhagens e capturas de escravos e às vezes atuavam em conjunto. “Os cativos geralmente eram comprados por comerciantes mais próximos da batalha, em vez de transportados pelas forças armadas para os mercados”<sup>4</sup> (Wickham 2014: 183). Os pés dos cativos recém-adquiridos eram branqueados como indicação que eram estrangeiros. Os éditos dos *aediles curules* obrigavam a fornecer todas as informações ao comprador: a origem do escravo, se alguma vez fugiu ou foi violento e outros defeitos graves; podia rescindir a transação até 6 meses ou, se encontrasse algum defeito, 1 ano. Era tida como uma profissão desonrosa, um estigma muito negativo, a profissão de mercador de escravos, quase sempre nunca assumida. Nos leilões, os escravos não eram a única “mercadoria” vendida. Quando caía no tráfico, o escravo sujeitava-se a percorrer uma cadeia de vários mercados.

Como dissemos, a sociedade grega era uma das que não admitiam que o escravo comprasse a sua liberdade, mas admitia que pudesse acontecer a pedido do dono. A alforria também podia ocorrer se o escravo, tendo alcançado um pecúlio, combinaria com uma terceira pessoa que comprasse a sua liberdade ao seu senhor. Aliás, na Grécia havia associações e pessoas que emprestavam dinheiro aos escravos para esse fim; depois, se não pudessem angariar o dinheiro, regressariam à condição de escravos. No entanto, o *dominus* podia prescindir do pecúlio e conceder a liberdade. Na sociedade

<sup>1</sup> Tradução da nossa autoria.

<sup>2</sup> Tradução da nossa autoria.

<sup>3</sup> Tradução da nossa autoria.

<sup>4</sup> Tradução da nossa autoria.

grega, os libertos não adquiriam cidadania; eram integrados numa condição idêntica à dos metecos. Tal como as mulheres e os escravos, não podiam fazer parte do processo político.

Conforme Cícero, Diodoro e Dionísio de Halicarnasso tinham alertado, a opressão sobre os escravos desencadeou três grandes revoltas – na Sicília, por duas vezes (+ - de 136 a 132 a.C., e + - de 104 a 101 a.C.) e no sul de Itália (73-71 a.C.), esta liderada pelo mítico gladiador Espártaco, com outros 70 gladiadores e muitos escravos e camponeses pobres. As revoltas foram dominadas, mas Roma teve de retirar daqui uma lição: ficou “com a sua economia enfraquecida pelas devastações e uma perda de mão de obra não inferior a 100 mil homens. Foi a aristocracia que acusou o golpe mais duro, em benefício do partido popular” (Montenegro 2006: 132). Também em Delos houve revolta de escravos, no ano 130.

Roma, em relação aos escravos, já tinha tomado medidas jurídicas e implementou outras por esta altura. Afinal, revelaram-se ineficazes, pois, como vimos, era grande o sentido de revolta dos escravos: Tibério (governou entre 14 e 37 d.C.) assinara a *lex Petronia de seruis*, que desautorizou a condenação dos escravos às feras (*ad bestias depugnandas*); Cláudio (41 a 54) decretou que os escravos doentes ficassem livres; Domiciano (81 a 96) castigou com penas pecuniárias a castração de escravos por parte dos senhores; Adriano (117 e 138) aboliu a condenação de escravos à morte sem pronúncia judicial e o comércio de escravos para fins tidos imorais; Antonino Pio (138 a 161), sucessor de Adriano, declarou a interdição de os senhores matarem os seus escravos sem justificada razão; com o Cristianismo, apesar de se não desfazer o estatuto jurídico dos escravos, foram valorizadas as uniões conjugais entre escravos (não equiparadas a matrimónio) e passou-se a admitir a prostituição da escrava e a sua participação em eventos teatrais.

#### **4. Da Comédia Nova (grega) à Comédia Romana (*fabula palliata*)**

A comédia foi o género literário que evidenciou o escravo como figura representada. A redução do ser humano à condição de coisa/objeto, apesar de ser geralmente aceite, não deixou indiferente certas vozes críticas, que foram lançando o debate ético-filosófico sobre o assunto. A comédia ia ao encontro da essência desse debate, fornecia retratos sociais que, sem fazer julgamentos, contribuiu para uma crescente consciencialização em relação à baixíssima condição do escravo, cuja representação não deixava, no entanto, de ser também uma espécie de catarse para os oprimidos, proporcionando

assim uma reconciliação do indivíduo com o seu próprio ser enquanto pessoa, com a sociedade e com a vida do dia a dia. Cláudia Amparo Teixeira e Paulo Sérgio Ferreira afirmam:

De toda a literatura latina que nos chegou, é, com efeito, no universo da comédia que o escravo adquire maior protagonismo e desenvolve uma formulação que se revela mais humanizada, devedora e credora de sentimentos, angústias, alegrias e dotada de pensamento abstrato, capaz de congeminar, entretecer, ajudar. (Teixeira e Ferreira 2005: 109)

Antes de estudarmos a Comédia Romana temos de ir às suas origens, nomeadamente à Comédia Nova (*Néa*), da Grécia, que se situa em Atenas entre 336 e 250 a.C. Distinguiu-se da Comédia Antiga (*Archaia*). Esta, do século V a.C., caracterizava-se pelos seus ingredientes de grande agressividade, tanto a nível da sátira pessoal, atacando figuras conhecidas da sociedade, bem como pela sua tonalidade política; teve como principal representante Aristófanes (447-385 a.C.), em cujas primeiras comédias já aparecia a figura do escravo, embora em posição subalterna. Depois, o comediógrafo eleva a posição do servo na comédia *Rãs*. Defendia a igualdade de direitos entre os seres humanos: “Vamos tratá-los a todos como família, reconhecer-lhes os mesmos direitos, dar-lhes estatuto de cidadãos, já que nos acompanharam nos combates navais, porque, caso contrário, ainda um dia havemos de ser acusados de uma grande falta de senso” (Aristófanes *apud* Silva 2014: 700-705).

A Comédia Nova também se diferenciava da Comédia Média (*Mése*). Esta, situada nos inícios do século IV a.C., tinha como principais representantes Antífanes (408-334 a.C.) e Aléxis (375-275 a.C.); fazia uso de temas mitológicos. A Comédia Nova era mais trabalhada do que as que a precederam; os enredos eram preenchidos com ações bem estruturadas e diversificadas e mais condizentes com a realidade. As personagens eram também mais bem granjeadas e demoradas na caracterização. Os enredos, na maioria das peças, tratavam de desentendimentos amorosos; os finais (sempre felizes) eram resolvidos entre o fator de surpresa pela revelação da autêntica identidade dos protagonistas – e quase sempre os problemas eram resolvidos pelo “acaso”, fruto de coincidências e encontros inesperados. No início das peças, eram evidenciadas as classes sociais, como fator de diferença nos seus interesses, e a pobreza, entre outros aspetos. A característica mais importante foi o abandono da sátira política, dando maior importância às peripécias quotidianas das pessoas mais comuns.

A Comédia Nova, dado o seu prestígio, vai servir de modelo e de inspiração metodológica, temática e estrutural para as produções posteriores, principalmente para a Comédia Romana. Pontificam nomes como Menandro (342-292 a.C.) – figura superlativa –, Filémon, Dífilo e Filípides. Os temas mitológicos deixaram de inspirar estas peças.

Menandro introduziu inovações. Por exemplo, criou personagens-tipo que se tornaram célebres: parasitas e cortesãs de bom coração, o velho avarento, o velho tolo mas bondoso, o pai idoso rabugento e, entre outros, elevou o escravo a um ser de grande esperteza.

A Comédia Nova, a nível técnico, criou o prólogo, tal como Eurípides tinha feito na tragédia; tirou importância ao coro, que se mantém, mas somente em cenas lúdicas de canto e de dança; a peça é dividida em cinco atos, o que passa a ser regra a partir de então. Esta divisão corresponde à propalada por Horácio (65-8 a.C.), quase três séculos depois: “Que a peça nunca tenha mais do que cinco atos nem menos do que esse número...” (Horácio *apud* Fernandes 2001: 189-190).

A Comédia Nova conheceu uma prestigiada evolução, numa sociedade com hábitos mais urbanos, de costumes mais refinados, em que se evidenciava melhor a reflexão cultural, artística, filosófica e a nível moral. Aristóteles distingue as duas fases da comédia: para os autores da Comédia Antiga a linguagem indecente era divertida, enquanto para os da Comédia Nova bastavam meias palavras para fazer rir o público.

Em Roma, encontramos comediógrafos marcadamente inspirados na Comédia Nova, até porque a capital do império recebia indivíduos de origem grega. Por exemplo, Lívio Andronico, antigo escravo que o seu senhor libertou, foi levado para Roma, onde fez traduções literárias do grego para o latim, depois de ter sido feito prisioneiro de guerra. Estes autores romanos sofreram a “contaminação” helénica (*contaminatio*), a influência do tipo de teatro já mencionado, em que se fazia combinação de vários pormenores de várias origens, fundidos na ação de uma só comédia. Na generalidade dos casos, as comédias latinas abordavam temas passados em cidades gregas, as personagens tinham nomes dos helenos, todos os adereços em palco e até as roupas que os autores vestiam eram uma imitação do vestuário dos gregos. Mesmo o manto (*pallium*), que se destacava nas personagens principais, era um adereço imitado ao que se usava na Grécia. De maneira que este tipo de comédia em Roma foi batizado por *fabula palliata*. A Comédia Romana também imitava outra herança grega: a jovem que fora raptada por piratas e entregue a um mercador de prostituição (*leno*); o soldado fanfarrão que regressa

do oriente e gaba-se de histórias mirabolantes; os flautistas e os músicos; o parasita que vive à custa de um protetor que sobrevive alimentado por ele; e, entre outros, os estrangeiros. Quanto à estrutura interna da Comédia Romana, esta, a bem dizer, era idêntica à Comédia Nova, exceto a nível dos coros, que foram eliminados. As peças tinham partes faladas e cantadas, não eram dívidas em atos, não obstante terem um prólogo, habitualmente.

### 5. Plauto – *Os Cativos e Epídico*

Na Comédia Romana, destacam-se dois autores: Plauto (240-184 a.C.), que atingiu grande popularidade, e Terêncio (190-depois de 160 a.C.). O primeiro é, a nível literário, exclusivamente comediógrafo. A maioria das suas peças é adaptada da Comédia Nova, com eventuais exceções de *Anfitrião*, *O Persa* e *O Pequeno Cartaginês*. Maria Helena Ureña Prieto refere: “Plauto aproveitou a Comédia Nova grega de onde extraiu motivos, romanizando a linguagem e os pormenores e acrescentando intervalos musicais, o que dá às suas comédias às vezes uma feição de opereta” (Prieto 2006: 259). Sobre as adaptações das comédias gregas feita pelo autor, refere que nelas “estão constantemente presentes realidades romanas, embora se aproveite de se situar a ação fora de Roma para introduzir tipos que poderiam escandalizar a sociedade do seu país” (Prieto 2006: 259). A investigadora garante que “o escravo representa nas comédias de Plauto papéis muito importantes que a Roma de todos os dias não lhe concederia. Inteligente, astucioso [...], o escravo conduz muitas vezes a ação” (Prieto 2006: 259). Além de usar a “contaminação” grega, Plauto recorre também ao vestuário romano, nomeadamente a *togata* (toga) e *pratexta* (toga bordada dos magistrados romanos).

Plauto terá nascido em Sársina, uma pequena cidade da costa do Adriático, na Úmbria, na região centro de Itália, no decorrer da Primeira Guerra Púnica (264-241 a.C.), durante a República romana, altura que não era só de expansão militar, mas também de grandes mudanças culturais. A sua carreira literária terá tido início durante a Segunda Guerra (218-201 a.C.) e prolongou-se por três décadas situadas na transição do final do 3.º para o 2.º século (215-185 a.C.). A vida do comediógrafo tem algo de lendário. Até aos nossos dias, chegaram-nos 21 peças mais uma fragmentada da sua autoria. Foram-lhe atribuídas mais de 130 comédias. Trata-se de um número exagerado, porque, após o seu falecimento, e dada a sua popularidade, não terão faltado indivíduos a atribuírem-lhe a autoria de comédias apenas para garantirem a adesão do público. Aires Pereira do Couto certifica:

[...] das 130 comédias que chegaram a ser atribuídas ao Sarsinate, Varrão considerou 90 seguramente espúrias, 19 de autenticidade duvidosa (as chamadas pseudovarronianas) mas que, por tradição e por razões de carácter estilístico, podiam ser consideradas plautinas, e 21 seguramente plautinas, as chamadas varronianas. (Fonseca et al. 2005: 9)

O comediógrafo em referência é polivalente: autor, ator e diretor de cena. Tem sido muito difícil aos especialistas estabelecerem uma cronologia das comédias do autor, que, segundo Aires Pereira do Couto, dividiram o conjunto em três grupos, a saber:

1) As comédias da fase inicial (até 200 a. C.) – *O Mercador*, *A Comédia dos Burros*, *O Soldado Fanfarrão*, *A Comédia da Cestinha e Estico*;

2) As comédias da fase da maturidade (da primeira década do século II a. C.) – *Anfitrião*, *Os Dois Menecmos*, *Gorgulho*, *O Calabre*, *A Comédia da Marmita*, *O Persa*, *O Pequeno Cartaginês*, *A Comédia do Fantasma e Epídico*;

3) As comédias dos últimos anos da vida do poeta: (191-184 a. C.) – *Psêudolo*, *As Duas Báquides*, *As Três Moedas*, *Os Cativos*, *Truculento e Cásina*. (Fonseca et al. 2005: 9)

## Conclusão

Como vimos, os modelos dos comediógrafos latinos eram muito de inspiração grega. Os temas incidiam sobre a vida quotidiana ou, por exemplo, o enredo centrava-se num conflito amoroso em torno da paixão de um jovem por uma cortesã, rapariga livre ou até mesmo escrava, enquanto o pai o destinara para outra mulher com objetivos sociais mais elevados. Pelo meio, metem-se o soldado fanfarrão, muito ciente do seu *glamour*, embora frustrado; o alcoviteiro, que só pensa no dinheiro; o parasita, comilão e bajulador que vive à custa de um protetor; e os escravos, coitados, que têm de usar da sua inteligência para, com artimanhas várias, enganar a vigilância doméstica e vencer os seus rivais.

Apesar de se inspirar na Comédia Nova, Plauto, com originalidade e independência, usou de liberdade literária e não estabeleceu para as suas obras uma obrigatoriedade rígida dos cânones gregos. Por exemplo,

mudava o título da obra várias vezes; os finais, sendo sempre felizes como na comédia helénica, não culminavam no fator de surpresa; recuperou elementos primitivos de farsa popular, nomeadamente os cantos fesceninos (improvisações de carácter satírico, lascivas e mordazes), o mimo (com gesticulação e obscenidades), a *atelana* (uma farsa de máscaras) e a *satura* (que era uma simbiose de dança, música e diálogos). Aliás, segundo George E. Duckworth, “Plauto, ao favorecer tramas de trapaça, aparentemente tornou o engano e a intriga muito mais proeminentes. Nisso, provavelmente, ele foi influenciado pelo antigo drama popular italiano”<sup>1</sup> (Duckworth 1952: 35) – isto é, pela tradição local, com elementos latinos. Walter de Medeiros afirma que “todas as peças de Plauto estão, como as de Terêncio, divididas em cinco atos” (Medeiros1999: 22). Só podemos compreender que essa divisão tenha sido feita pelos editores modernos. Mesmo assim, Medeiros admite que algumas comédias podiam ter sofrido compressões feitas pelo próprio Plauto. O certo é que Aires Pereira do Couto, ao dar-nos outro exemplo de diferenciação em relação à Comédia Nova, afirma que Plauto substituiu a tradicional divisão das comédias (de 5 atos) pela alternância *cantica/diuerbia* – a parte cantada e a parte falada, respetivamente –, que era o eixo estrutural para o desenrolar da comédia. A ação decorria sem interrupções, salvo alguns momentos preenchidos musicalmente (Fonseca *et al.* 2005: 15). Sobre as fontes dos ingredientes primitivos de farsa popular recuperados por Plauto, Couto acha que é difícil dizer com precisão as que tiveram de facto influência neste autor:

[...] quase todos os investigadores aceitam, no entanto, que elas devem ter potenciado a presença do tema do engano e do equívoco, a paródia de temas sérios, o recurso a expedientes cómicos como grosserias, insultos, obscenidades, cenas de pancadaria ou de bebedeira, e ainda o desenvolvimento do papel do canto, da música, da dança e de toda uma movimentação e uma alegria que o tornam original e que, pela forma genial como o Sarsinate soube transformar o espírito dos seus modelos e adaptá-lo às velhas farsas itálicas, lhe trouxeram um êxito sem precedentes no teatro latino”. (Fonseca *et al.* 2005: 14-15)

Não obstante Plauto e Terêncio serem os dois dignos representantes da comédia latina, o segundo, apesar de não ser tão popular, é mais refinado e subtil, destinado a um público mais culto. Apesar de ambos terem em comum a “contaminação” grega (*contaminatio*) e a composição de *fabula palliatae*, as características das suas comédias são muito diferentes entre si.

---

<sup>1</sup> Tradução da nossa autoria.

Enquanto o Sarsinate leva à cena comédias muito mexidas, movimentadas, com correrias, atropelos e cenas de pancadaria, Terêncio privilegia ações mais tranquilas, que não deixam de ter peripécias alegres e aventuras galantes. O humorismo civilizado de Terêncio “não é alheio a uma certa melancolia” (Prieto 2006: 339). É admirado por autores de várias épocas: Cícero, Horácio, Petrarca, Molière e Goethe, entre outros.

Centrando mais a nossa análise n’*Os Cativos*, de Plauto, a referida comédia diferencia-se de todas as outras do comediógrafo, a nível da ação e das personagens – até mesmo em relação às personagens-tipo (por exemplo, sem a figura do alcoviteiro, do soldado fanfarrão ou da prostituta maldosa) –, bem como da linguagem; não há intriga amorosa, ao contrário de outras obras plautinas, em que muitas vezes um jovem de conceituada família se apaixona por uma cortesã possuída de beleza e que tem a oposição do pai por razões do foro social; não há cenas de maroteira, sem ocorrências ostensivas ou um plano qualquer de extorsão de dinheiro; não há questões nem contendas; o pai, já velho, não é rabugento, é um homem justo e de boa palavra, que cumpre o que promete; não há personagens mulheres nem se faz menção a alguma, são todas masculinas: Ergásilo (parasita), Hegião (velho, pai de Filópólemo e de Tíndaro), Escravos Flageladores, Filócrates (jovem prisioneiro de guerra), Tíndaro (jovem prisioneiro de guerra, escravo de Filócrates), Aristofonte (jovem prisioneiro de guerra), Jovem Escravo, Filópólemo (jovem, filho de Hegião) e Estalagmo (escravo fugitivo).

O velho Hegião dedica-se ao comércio de prisioneiros de guerra, que se tornam escravos, mas, não obstante tal ofício não combinar com os seus valores éticos, fá-lo justificadamente, apenas com o objetivo de recuperar o seu filho, feito prisioneiro pelas tropas inimigas – mais tarde, ficará privado de ambos os filhos. Leia-se a passagem do diálogo entre Hegião e Tíndaro, ilustrativa do caráter bondade do velho:

Hegião – [...] Não penso que toda a espécie de lucro seja proveitosa para o homem. Eu sei que o lucro já tornou infames muitos homens. Há até ocasiões em que interessa mais, em absoluto, ter prejuízo do que lucro. Eu odeio o ouro. É que ele dá, muitas vezes, muitos maus conselhos a muita gente. [...]

Tíndaro – O que dizes é excelente e justíssimo, és o melhor de todos os homens [...]

(Plauto *apud* Fonseca *et al.* 2005: 325-328 e 333-334)

Helena Costa Toipa salienta bem as características *sui generis* desta obra plautina: “É uma comédia que tem pouco de comédia” (Plauto *apud* Fonseca

*et al.* 2005: 483). De facto, o tema e o tom empregues são sérios – diremos dramáticos –, num contexto de guerra, em que metade das personagens é prisioneira. Portanto, n' *Os Cativos* a linguagem é sóbria, não havendo lugar a trocadilhos grosseiros característicos de outras comédias do autor. Aliás, o porta-voz da Companhia anuncia, primeiramente no prólogo e depois no final, respetivamente:

Antes de mais, será conveniente atender a que esta história não foi feita do modo usual, nem do mesmo modo que as restantes, nem contém versos obscenos, daqueles que não se devem repetir. Aqui não há alcoviteiro perjuro, nem meretriz maldosa, nem soldado fanfarrão. (*Plauto apud Fonseca et al.* 2005: 54-58)

Espectadores, esta peça foi composta para representar costumes respeitáveis e não há nelas carícias lascivas, nem qualquer manifestação amorosa, nem substituição de crianças, nem vigarices de dinheiro. Aqui nenhum jovem apaixonado liberta uma cortesã, contra a vontade de seu pai. Os poetas inventam poucas comédias desta natureza, em que os bons se tornam os melhores. (*Plauto apud Fonseca et al.* 2005: 1029-1035)

A ação desenvolve-se na Etólia. Hegião, um homem já idoso e natural desta região, era pai de dois filhos: um fora raptado, há vinte anos, com apenas 4 de idade, por Estalagmo, um escravo que lhe fugira e acabara por vender o menino no mercado de escravos de *Élide*; e outro filho, que, passadas essas duas décadas, acabou por ficar prisioneiro às mãos da facção inimiga na guerra que opunha a Etólia à *Élide*. Já sem esperanças de reaver o primeiro descendente, Hegião acredita poder libertar o segundo. É então que se dedica ao comércio de escravos, não com o intuito de fazer disso uma atividade lucrativa, mas tão-somente para poder vir a trocar um dos escravos pelo seu filho capturado. Diz o parasita, Ergásilo: “Agora, este, por causa do filho, tomou esta ocupação desonesta e muito pouco adequada ao seu feitio” (*Plauto apud Fonseca et al.* 2005: 98-100). Com efeito, compra dois escravos – Filócrates, um senhor caído nas malhas da escravatura, e Tíndaro, servo deste, que se vem a revelar de grandes sentimentos, de grande generosidade, e afetuoso. Para concretizar a troca, Hegião está disposto a deixar partir para o seu país um dos seus escravos, para que ele, diplomaticamente, proceda às diligências com o objetivo desse intercâmbio.

Perante esta situação, é então que os dois servos forjam um plano para se libertarem, não por fuga ou situações de violência, mas pela via da inteligência, generosidade e reconhecimento. Propuseram-se que um deles

iria buscar o filho de Hegião cativo na *Élide*. Trocaram as suas identidades e as suas características sociais, vestindo o que o outro vestia – Filócrates passaria a ser Tíndaro, e Tíndaro seria Filócrates. Para obterem autorização do senhor, o embaixador deveria ser o escravo, Tíndaro – que finge ser o patrão –, enquanto o seu senhor, Filócrates, ficaria como penhor, como garantia do outro.

O plano forjado estava a correr muito bem, mas, no entanto, surge Aristofonte por mão de Hegião. Trata-se de um antigo amigo e companheiro de Filócrates, bastante ingénuo, que não percebeu a lógica do plano, tendo este ficado desmascarado. Hegião, percebendo-se do engano, pune severamente Tíndaro, enviando-o para as pedreiras.

No entanto, tudo se resolve e acaba bem, da melhor forma, com recompensa para os bons e castigo para o mau. Este, como vamos ver, será o antigo escravo Estalagmo. Filócrates regressa e traz consigo Filopólemo (depois de o ter resgatado da *Élide*) e Estalagmo, o antigo servo que tinha fugido e levado Tíndaro, ainda menino. Por fim, e depois de revelações feitas pelo antigo escravo, Hegião reconheceu que, afinal, o escravo Tíndaro mais não era do que seu filho, que lhe fora roubado há vinte anos.

A nível formal, a comédia em referência tem um prólogo<sup>1</sup>. Plauto condensou os cinco atos da peça em três momentos. O prólogo enuncia o enredo que irá decorrer e antecipa o desenlace: os espetadores ficam a saber a trama que irá ser desenvolvida, principalmente os pontos principais da comédia – por exemplo, o rapto do menino e a captura do seu irmão vinte anos depois –, o plano levado a efeito pelos dois servos de Hegião e o final feliz. Eis os três momentos, com os atos e as respetivas cenas:

1.º momento (I e II Atos<sup>2</sup>): aborda as passagens em que Hegião pensa trocar os escravos que adquiriu, Píndaro e Filócrates, pela liberdade de Filopólemo e a congeminção dos referidos servos, que trocaram as identidades;

2.º momento (III Ato<sup>3</sup>): aborda as passagens em que os dois congeminadores são desmascarados pelo ingénuo Aristofonte e, conseqüentemente, a severa punição de Hegião contra Tíndaro, por o ter enganado;

3.º momento (IV e V Atos<sup>4</sup>): aborda as passagens do regresso de Filopólemo, resgatado à facção inimiga, e do antigo escravo de Hegião, Estalagmo, que parecia estar perdido no tempo, bem como o reconhecimento de Tíndaro por parte de Hegião, que o reencontra ao fim de vinte anos.

---

<sup>1</sup> O prólogo compreende os versos 1-68.

<sup>2</sup> Os I e II Atos compreendem os versos 69-460.

<sup>3</sup> O III Ato compreende os versos 461-767.

<sup>4</sup> Os IV e V Atos compreendem os versos 768-908 e 909-1028, respetivamente.

Não obstante estarmos perante uma comédia de linguagem sóbria, com um tema sério, não destinada a uma faceta risível, há partes que se revelam divertidas, mais propriamente no Ato III, na cena IV, entre Hegião, Tíndaro e Aristofonte, muito por parte deste, cuja ingenuidade, comprometedora para o plano congeminador, se torna patética:

Aristofonte – Cala-te um pouco; eu farei que tu, falso Filócrates, te reconheças como hoje o verdadeiro Tíndaro. Que sinais são esses que me fazes?

Tíndaro – Ei estou a fazer-te sinais?!

Aristofonte – O que aconteceria se tu estivesse mais longe?

Hegião (para Tíndaro) – Que dizes? Que aconteceria se eu me aproximasse deste louco?

Tíndaro – Tolices? Serás gozado! [...]

(Plauto *apud* Fonseca *et al.* 2005: 610-616)

Por outro lado, os três momentos acima explorados estão interligados entre si pela ação do parasita, Ergásilo, que é a personagem que alegra a comédia, embora moderadamente. Faz-se convidado para os banquetes. Não obstante algumas peripécias em que se nota desespero e lamento na ansiedade de obter o sustento garantido pelo velho Hegião, é uma personagem muito faladora, insistente, com as suas pequenas artimanhas, lamentando-se sempre pelas refeições pequenas e fracas, ávido de faustosos repastos. Ergásilo alegra-se com a felicidade de Hegião, com o final feliz de reconhecimento e reencontro com os filhos; viu no porto o regresso de Filócrates, Filopólemo e Estalagmo e isso era o indicador de que tudo iria acabar bem. O parasita sabe que a felicidade de Hegião seria também a sua, passaria a ter sempre à disposição comida em abundância, já cansado a deambular entre a casa do idoso e o fórum à procura de comida. No entanto, embora se mostre interessado, tem compaixão pela dor do velho e elogia com reconhecida gratidão o filho Filopólemo por o ter ajudado nas suas necessidades. Por exemplo, veja-se esta passagem, que não deixa de ser engraçada, não obstante o lamento:

A malta nova deu-me o nome de Cortesã, e isto porque, nos banquetes, não costumo ser convidado. Sei que os zombeteiros dizem que este é um nome despropositado, mas eu digo que tem todo o sentido; com efeito, vejamos o que se passa com a cortesã, no banquete: quando lança os astrágalos, o amante invoca a sua cortesã. A cortesã é ou não convidada? Certamente que é! Mas, caramba, a verdade é que nós, parasitas, somo-lo ainda mais: a nós nunca ninguém nos convida ou invoca. Somos uma espécie de ratos: alimentando-nos sempre de comida alheia. (Plauto *apud* Fonseca *et al.* 2005: 70-78)

*Os Cativos* cultivavam valores muito condizentes com o estoicismo, ao pautar-se, como diz Helena Costa Toipa, pelo espírito de sacrifício e nobreza de sentimentos, pela gratidão, pelos valores da amizade, da fidelidade, da justiça e do amor paternal e filial (Plauto *apud* Fonseca *et al.* 2005: 483).

Quanto a *Epídico*, estamos perante uma comédia diferente, dentro dos cânones da maioria das comédias plautinas. O escravo Epídico encontra-se desesperado. O seu amo mais novo, Estratípocles, que se encontra na guerra e filho de Perífanos, incumbiu-o de uma ingrata missão: resgatar a sua amada, a lirista Acropolístis, junto do alcoviteiro. Epídico, com a sua nata habilidade convence Perífanos a comprar o resgate da rapariga em referência, dizendo que era sua filha bastarda. O velho aceita pagar o valor do resgate. Porém, o jovem Estratípocles chega da guerra, mas, para espanto do escravo diligente, informa-o de que, entretanto, se tinha apaixonado por outra mulher, de nome Teléstis, e que já a tinha resgatado através de um empréstimo contraído junto de um agiota. Com efeito, o jovem leviano e inconstante pede a Epídico que lhe arranje o dinheiro para pagar a dívida ao usuário. De maneira que o escravo usou de nova artimanha e voltou a enganar o velho Perífanos. Com a sua oratória, convenceu o idoso a desembolsar o dinheiro necessário para resgatar e afastar de imediato uma cortesã, através de uma segunda venda, cortesã essa por quem o seu filho estava apaixonado. Nessa altura, as mentiras de Edípico começam a ser descobertas. Porém, o escravo é salvo, porque afinal Teléstis, a segunda paixão de Estratípocles, era irmã deste, porque era filha de Perífanos, fruto de uma relação na juventude deste, com uma mulher de nome Filipa.

O final é feliz neste tipo de teatro e verifica-se o reconhecimento: Epídico vê-se livre do castigo, Perífanos acolhe a sua filha, Teléstis, bem como Estratípocles. Este, sendo irmão daquela, acaba por aceitar o primeiro amor, a lirista Acropolístis. Mas em *Epídico* está patente o carácter (mau) do amo, ilustrativo da crueldade em relação aos escravos (que não encontramos em nenhuma passagem d' *Os Cativos*), quando Epídico, sinceramente indignado, responde com duas perguntas a Estratípocles, em cada passo temendo as consequências de eventualmente não satisfazer os caprichos do amo e, por consequência, sujeitar-se às chibatadas e outras punições: “E eu é que tenho de amargar a expiação da tua parvoíce?... As minhas costas é que tu ofereces como bode expiatório da tua parvoíce?...” (Plauto *apud* Medeiros 1999: 140).

Comparando *Os Cativos* com *Epídico*, Plauto recupera na segunda comédia as personagens-tipo, como a cortesã e o jovem apaixonado (intriga

amorosa), o soldado fanfarrão e faz alusão ao alcoviteiro, que não intervém nos diálogos.

### Referências bibliográficas

- Amaral, António Campelo e Gomes, Carlos. 1998. *Aristóteles. Política*. Lisboa: Vega.
- Campos, J.A. Segurado. 2014. *Lúcio Aneu Séneca. Cartas a Lucílio*. 5.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Duckworth, George E. 1952. *Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. Nova Jérsea (EUA): Princeton University Press.
- Fernandes, R. M. Rosado. 2001. *Horácio. Arte Poética*. 4.ª ed. Mem Martins: Editorial Inquérito.
- Fonseca, Carlos Alberto Louro, et al. 2005. “Os Cativos”. In: *Plauto. Comédias I*. Coimbra e Lisboa: FLUC-INCM, 481-569.
- Joly, Fábio Duarte. 2005. *A Escravidão Na Roma Antiga*. S. Paulo: Alameda Casa Editorial.
- Lourenço, Frederico. 2018. *Homero. Odisseia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- 2019. *Homero. Iliada*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Medeiros, Walter. 1999. *Plauto. Epidico*. Lisboa: Edições 70.
- Montenegro, Ángel. 2006. “A Luta pelo Poder Pessoal: o Principado de Pompeu (79-60 a.C.)”. In: Lopes, Maria Helena Trindade (coord.), *Grande História Universal – Roma Até à Dinastia Antonina*. Alfragide Ediclube, 127-146.
- Neila, Juan Francisco Rodríguez. 2006. “Economia e Sociedade Durante a Época Republicana”. In: Lopes, Maria Helena Trindade (coord.), *Grande História Universal – Roma Até à Dinastia Antonina*. Alfragide Ediclube, 165-192.
- Pereira, Maria Helena Rocha. 2009 (10.ª ed.). *Hélade – Antologia da Cultura Grega*. Lisboa: Guimarães Editores, S.A.
- 2010. *Romana – Antologia da Cultura Latina*. 6.ª ed., aumentada. Lisboa: Guimarães Editores, S.A.
- 2011. *Platão. República*. 14.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Prieto, Maria Helena Ureña. 2006. *Dicionário de Literatura Latina*. Lisboa/S. Paulo: Editorial Verbo.
- Silva, Maria de Fátima. 2014. *Aristófanes. Rãs*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Stewart, Roberta. 2012. *Plautus and Roman Slavery*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Teixeira, Cláudia Amparo & Ferreira, Paulo Sérgio. 2005. “Visões da Escravidão na Literatura Latina”. In: Oliveira, Francisco de. (coord.), *Génese e Consolidação da Ideia de Europa – Vol. III – O Mundo Romano*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 103-122.
- Wickham, Jason Paul. 2014. *The Enslavement of War Captives by the Romans to*

146 BC. Universidade de Liverpool. Internet. Disponível em [https://www.academia.edu/8389903/The\\_Enslavement\\_of\\_War\\_Captives\\_by\\_the\\_Romans\\_to\\_146\\_BC](https://www.academia.edu/8389903/The_Enslavement_of_War_Captives_by_the_Romans_to_146_BC) (consultado em 20 de julho de 2021).

### **Filmografia**

*The Biggest Slave Market In Roman Times*. 2020. 10 min. Direção: Bettany Hughes. Produção: TV Channel 5. Reino Unido. Internet. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=liiBrGxFBaM> (consultado em 1 de julho de 2021).



## LITERATURA EM QUADRINHOS: ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *OS LUSÍADAS*

*Luan dos Santos Ramos* (USP)

### ABSTRACT

Beyond serving as an instrument for the longevity of literary classics, as it alters the modes of circulation and penetration of literary works, we consider adaptations into comics as exercises in intersemiotic translation. The objects constructed in this process occupy a privileged place for a semiotic analysis that seeks to find more robust parameters of reflection on the strategies of dialogue or approximation between different languages. When formulated in terms of intersemiotic translation, the adaptation into comics is regarded as a recreation of an enunciative project, based on certain criteria, aiming to maintain some identity of the source work in the target work, conceived under new constraints. Following these considerations, we propose an analysis of the literary classic *Os Lusíadas* by Luís de Camões, in comparison to the homonymous comic adapted by Fido Nesti. The analysis, based on discursive semiotics, particularly on the current propositions of the tensive approach, will aim to clarify some strategies and choices made by the adapter in relation to the original work, in order to understand the effects of meaning sought in the comic book. We will base our reflection on some narrative, thematic, and figurative parameters, and we will also make use of concepts such as rhythm, pace, and tonicity to explain the construction of sensitive ambiances such as suspense, impact, and others, in the relationship between this classic of Portuguese literature and the comic adaptation.

Keywords: intersemiotic translation; comics; *Os Lusíadas*.

### RESUMO

Para além de operar como instrumento de longevidade de clássicos da literatura, na medida em que altera os modos de circulação e penetração de obras literárias, consideramos as adaptações para quadrinhos como exercícios de tradução intersemiótica. Os objetos construídos nesse processo ocupam lugar privilegiado para uma análise semiótica que procure encontrar parâmetros mais robustos de reflexão sobre as estratégias de diálogo ou aproximação de diferentes linguagens. Formulada nos termos de uma tradução intersemiótica, a adaptação para quadrinhos passa a ser encarada como uma recriação de um projeto enunciativo, a partir de alguns critérios, visando a manutenção de alguma identidade da obra de partida na obra de chegada, concebida sob novas coerções. Na esteira dessas considerações, propomos uma análise do clássico da

literatura *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, para a história em quadrinhos (doravante HQ) homônima, adaptada por Fido Nesti. A análise pautada na semiótica discursiva, principalmente nas proposições atuais da abordagem tensiva, procurará explicitar algumas estratégias e escolhas do adaptador em relação à obra original, para entender os efeitos de sentido buscados na obra em quadrinhos. Teceremos nossa reflexão a partir de alguns parâmetros narrativos, temáticos e figurativos, assim como lançaremos mão de conceitos como ritmo, andamento, tonicidade, para explicar a construção de ambiências sensíveis como o suspense, o impacto, entre outras, na relação do clássico da literatura portuguesa com a HQ.

Palavras-chave: tradução intersemiótica; quadrinhos; *Os Lusíadas*.

Recebido em 2 de outubro de 2024

Aceite em 11 de novembro de 2024

DOI: 10.58155/revistadeletras.v1i9.552

### Uma introdução sobre a obra *Os Lusíadas* de Camões

A “descoberta” do caminho marítimo para o “Novo Mundo” por meio do cabo da Boa Esperança, após a consolidação do império português no Oriente, foi tão inusitada que tal ato passou a ser narrado pela voz dos poetas pertencentes ao século XV. A descoberta do “Novo Mundo” por meio das grandes navegações era um ato condigno, passível de retratação em um poema heroico. Tomando para si essa missão, Luís Vaz de Camões propôs, em sua epopeia (inspirada na *Eneida* de Vergílio), manifestar e cantar os feitos da coroa portuguesa, que por sua vez tomará um lugar na História Universal posteriormente. Além disso, Camões também propõe a dilatação do cristianismo e as glórias bélicas dos navegantes pelo caminho das “Índias” (Dias 1916: 19).

A obra intitulada *Os Lusíadas* foi escrita durante o período classicista da Literatura Portuguesa. Lançada em 1572, a obra *Os Lusíadas* compreende uma inovação da literatura portuguesa. A epopeia traz elementos característicos do renascimento português tais como a valorização da cultura clássica, em que o poema faz referências constantes à mitologia greco latina, evidenciando o conhecimento e o apreço pela cultura clássica; o antropocentrismo, que tinha como cerne o ser humano como protagonista da história, dentro da capacidade de ação e superação de desafios presentes ao longo da narrativa e, por fim, a busca pelo conhecimento e erudição, em que a obra revela um interesse em transmitir conhecimentos históricos, geográficos e mitológicos, demonstrando a sede de saber característica do período renascentista.

O aspecto formal de *Os Lusíadas* é um poema épico de gênero narrativo, composto por 8816 versos decassílabos, em que alguns correspondem a decassílabos heroicos. Além disso, organizado em 1102 estrofes, a obra tem como característica fundamental o soneto, principal forma utilizada no Renascimento. Organizada em dez cantos, a epopeia camoniana ainda pode ser dividida em cinco partes, de acordo com a tradição greco-latina: proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo (Rodrigues 1977:12-22). Introduzir e comentar a obra *Os Lusíadas* é importante para o conhecimento abrangente do clássico. De acordo com Calvino “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (Calvino 1991: 12).

É importante que se estabeleça uma relação com o clássico. Além disso, o clássico apresenta um aspecto cultural distinto, revela o inesperado e traz

aspectos de movimentos literários que remontam diversos momentos históricos da literatura universal. No ano de 2006, a Editora Peirópolis lançou, em São Paulo, uma adaptação da obra Camoniana, *Os Lusíadas*. Conhecer a obra de Luís Vaz de Camões é importante para entender o estudo analítico da adaptação em quadros. A criação de Fido Nesti abre oportunidades de diálogos com a obra original no quesito de escolhas para a concepção da adaptação, o surgimento do plano imagético e a presença ou ausência dos aspectos épicos.

### **1. Método de análise da tradução intersemiótica de *Os Lusíadas em Quadrinhos***

Entender o processo da tradução intersemiótica é fundamental para esse projeto. A partir de agora, entenderemos a obra traduzida como projeto enunciativo que, de acordo com a perspectiva de Mancini (2020), apresenta a proposta da reconstrução da obra de partida sob novas coerções impostas pela obra de chegada (sejam essas de categorias semânticas, perfil de leitor, diferença de língua, entre outras). Isto posto, delimitaremos três bases fundamentais para compreender o processo de tradução. Essa linha processual consiste em atravessar as oposições das dicotomias e trazer à tona oscilações de efeito de sentido. Sobre isso, Mancini (2020) reflete:

Ao abandonarmos os lugares firmes de um extremo “ou” outro e nos abirmos para a lógica participativa dos termos complexos, em que um polo “e” outro coexistem em tensão, em um jogo de forças que determina uma dinâmica fluida de dominâncias de um sobre o outro, não precisamos, necessariamente, optar por analisar a tradução como produto “ou” processo. (Mancini 2020: 3)

A dinâmica fluída nos permite analisar o processo de tradução de *Os Lusíadas em Quadrinhos* de forma a entender que o projeto enunciativo supracitado é um “espírito” da obra de partida (*Os Lusíadas*, de Camões) que apresenta formas e características marcantes e orchestra categorias semióticas em um todo de sentido (Mancini 2020: 4). Esse projeto enunciativo é modulado a partir de estratégias de textualização de que o enunciador se vale para criar a obra de chegada.

A partir dessa proposta, seguiremos o modelo de análise proposto por Mancini (2020), que consiste em três conceitos basilares: **(1)** Dinâmica das perspectivas: o jogo de vozes e os tipos de organização temporal e espacial, isto é, o modo como o enunciador se vale dos elementos da sintaxe discursiva

para estabelecer suas estratégias de persuasão. (2) Arranjo narrativo: diz respeito à hierarquia dos programas narrativos que estabelece um peso diferenciado a cada uma das narrativas que organizam o conteúdo do texto, assim como seus modos de disposição – teia, em paralelo, de modo sequencial etc. (3) Direcionamento ideológico/axiológico: as escolhas semânticas, temáticas e figurativas definem uma chave axiológica que pode ser mantida ou subvertida de uma obra para a outra (Mancini 2020: 27).

## 2. Dinâmica das perspectivas: o jogo de vozes em *Os Lusíadas em Quadrinhos*, de Fido Nesti

Entender as vozes na obra traduzida é o ponto-chave para a análise semiótica. Os recordatórios, os balões de fala, e, sobretudo, a indeterminação de quem diz em *Os Lusíadas em Quadrinhos* é o que cria a singularidade semiótica dessa história em quadrinhos. Os personagens corporizam-se em narradores e brincam com as categorias dêiticas da enunciação.

A respeito do jogo de vozes, é importante ressaltar que a debreagem enunciativa é predominante em *Os Lusíadas*, isto é, a supressão do sujeito que diz, que é projetado por um “ele”, criando o efeito de objetividade no texto. Outra característica é o predomínio da debreagem enunciativa, com um “eu” instaurado, na proposição temática (que na tradição literária chama-se próêmio) e na invocação à Tágides, ninfa (musa) do rio Tejo:

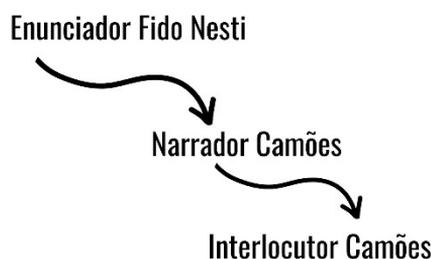
Que eu cante o peito ilustre lusitano,  
A quem Netuno e Marte obedeceram.  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta [...]

[...] E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mim um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde celebrado  
Foi de mim vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloquo e corrente,  
Por que de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham inveja às de Hipocrene.

(*Os Lusíadas*, de Camões. Canto I (v. 21-32))

Ao comparar com o projeto enunciativo de Fido Nesti, a HQ começa a narrativa em uma debreagem enunciativa, com um narrador demarcado pelo recordatório e com os primeiros versos do original. Inicia-se com uma introdução que lança luz sobre a vida de Camões, um elemento crucial para a análise em questão, notável pela sua ausência na obra original. No capítulo introdutório, o narrador Camões resgata os primeiros versos da epopeia original, substituindo a tradicional invocação às musas por um intrigante diálogo com um interlocutor. Esse interlocutor, por sua vez, assume o papel narrativo, conduzindo a continuidade da história de Camões.

Nesse ponto, ocorre uma notável transformação do interlocutor em narrador, configurando o que se denomina na semiótica, um sincretismo actancial. Vale ressaltar que existem duas vozes: a voz que narra e delega a segunda voz ao interlocutor. Esse exemplo é explicado pelo seguinte esquema:



**Imagem 1:** Delegação de vozes na introdução de *Os Lusíadas em Quadrinhos*

O nível discursivo, de acordo com Machado (2022), propõe um elemento de maior concretude por proporcionar um recobrimento figurativo e temático das categorias abstratas. Nesse nível, a narração é instaurada através da projeção da enunciação no enunciado, isto é, a elevação dos actantes à categoria de atores do discurso. Como apresenta o esquema acima, temos a hierarquização de vozes que é estabelecida entre o sujeito que enuncia, o narrador e o interlocutor no primeiro capítulo da HQ (Machado 2022: 26).

### 3. O arranjo narrativo na História em Quadrinhos

Como apresentado no esquema, na HQ existe um interlocutor do nível discursivo que se transforma em narrador no nível narrativo, é o que se denomina sincretismo entre dois níveis actanciais. O narrador Camões, no primeiro capítulo, delega voz ao interlocutor Camões que narrará todo o restante da obra. Isso pode ser representado pelo seguinte esquema:



**Imagem 2:** Programa narrativo do capítulo Introdução de *Os Lusíadas em Quadrinhos*

Ao delimitar o programa narrativo de base, delinea-se o eixo fundamental do enredo, estabelecendo as categorias primárias do enunciado. Esse processo inaugura o caminho para os eventos subseqüentes que compõem integralmente a obra. Essa estruturação, conhecida como programa narrativo de base, define as linhas mestras do enredo e abre espaço para os programas implicados nesse grande arco narrativo de base, que denominamos programas de uso.

Ainda reverberando o tópico do programa narrativo de base, a partir do mapeamento do programa narrativo do interlocutor Camões, observa-se um entrelaçamento deste programa narrativo com os demais programas da obra em questão. O programa narrativo de base, de acordo com Machado (2022), representa o percurso principal do sujeito em uma análise global do texto. Dessa maneira, temos então o programa narrativo de base da obra, que reveste todos os outros programas (leia-se: Inês de Castro, Velho do Restelo, Gigante Adamastor e Ilha dos Amores) (Machado 2022: 51).

#### **4. A sequencialidade dos programas narrativos em *Os Lusíadas em Quadrinhos***

Antes de mergulharmos na essência de cada programa narrativo que enreda a trama desta novela em quadros, cabe-nos um olhar sobre a sequencialidade que permeia os programas narrativos da obra. Esta HQ desabrocha por meio de programas narrativos que, embora não estejam interligados no nível narrativo, entrelaçam-se em um harmonioso tecido discursivo. Ainda que os programas narrativos não se conectem diretamente, há um fio condutor invisível que os perpassa, tocando suavemente cada narrador das histórias contidas nos capítulos de *Os Lusíadas em Quadrinhos*. É esse fio que costura as vozes e amarra todas as vozes no nível da sintaxe discursiva.

## A Inês de Castro

Ao analisar o entrelaçamento desses programas, percebemos que o programa narrativo de base atua como um fio condutor, unindo essas diferentes histórias e personagens em uma trama coesa e integrada, proporcionando uma compreensão profunda da obra no sentido de apresentar todos esses programas (de uso) que compõem o programa narrativo de base regente da obra.

No episódio trágico da Inês de Castro, há uma representação fidedigna em que o sujeito Inês de Castro está em busca do amor que, por sua vez, é o seu objeto-valor. O antissujeito de Inês de Castro é representado pelo Rei Afonso VI, que encomenda a morte da infanta pressionado pelos fidalgos portugueses influentes da corte. O amor como objeto-valor é demonstrado nos seguintes versos:

Tu, só tu, puro amor, com força crua,  
Que os corações humanos tanto obriga,  
Deste causa à molesta morte sua,  
Como se fora pérfida inimiga.

(*Os Lusíadas*, de Camões. Canto III, v 119-122)

Aqui, temos a apresentação do programa narrativo de uso “Inês de Castro” e o seu antiprograma para exemplificar algumas peculiaridades presentes nesse capítulo. Com isso, temos o seguinte programa narrativo e o antiprograma da Inês de Castro:

Programa narrativo Inês de Castro	Antiprograma Inês de Castro
<b>Destinador:</b> A paixão <b>Sujeito:</b> Inês de Castro <b>Objeto-Valor:</b> Amor <b>Antissujeito:</b> Rei Afonso (encomenda da morte).	<b>Destinador:</b> Fidalgos (pressão política) <b>Sujeito:</b> Rei Afonso <b>Objeto-Valor:</b> Morte da Inês <b>Antissujeito:</b> Príncipe.

**Tabela 1:** (Anti)programa narrativo da Inês de Castro,  
em *Os Lusíadas em Quadrinhos*

Acerca dos programas narrativos, Fiorin (2003) declara “toda narrativa tem uma dimensão polêmica. A conjunção para um sujeito implica a disjunção para o outro” (Fiorin 2003: 36). A partir disso, infere-se que o mesmo acontece com o programa e o antiprograma da Inês de Castro. O objeto modal que impulsiona o sujeito a realizar a performance principal no programa narrativo da *Inês de Castro* é o querer. Esse querer em Inês de Castro é demarcado pelo amor e o sentimento de estar com o seu amado, de sentir vontade em se casar, que é o espelhamento do seu objeto-valor: o amor. Esse objeto modal que modaliza o sujeito (leia-se: Inês) pelo querer é necessário para obter o objeto-valor, isto é, a conjunção amorosa. Entretanto, a conjunção amorosa entre o príncipe e o sujeito não ocorre, levando esse programa narrativo à disjunção.

De acordo com Fiorin (2003), existe uma sequência canônica dentro das narrativas, que compreende quatro fases: a manipulação -representada por quatro tipos a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação- a competência, a performance e a sanção. No programa narrativo da Inês de Castro, observa-se a manipulação por meio da intimidação. Essa manipulação é demarcada por “se você se casar com o meu filho, você vai morrer”. Sabendo Inês da desaprovação do Rei Afonso e das possibilidades de morte estipulada/encomendada pelo imperador em relação à união com o príncipe Pedro I, ainda sim casou-se secretamente, desafiando a intimidação imposta pelo rei. Desse modo, retrata-se a condução de Inês em busca do seu objeto-valor, que é desarranjado pela sua própria morte (Fiorin 2003: 29).

A performance (fase de mudança de um estado para outro na narrativa) acontece quando a morte de Inês é encomendada aos carrascos. A transformação é dada pelo estado de conjunção amorosa que se transforma em um elemento macabro, a morte, que é a disjunção do programa narrativo da Inês de Castro e a conjunção do antiprograma que seria o apagamento do “firme amor o fogo aceso” como é dito na obra traduzida. Na última fase, ocorre a sanção, quando se constata que a performance foi realizada e o reconhecimento de que o sujeito operou a transformação. No caso da Inês de Castro, vemos que a personagem foi brutalmente assassinada pelo simples fato de amar.

## **O Velho do Restelo**

O próximo programa narrativo em sequencialidade é a famigerada narrativa do Velho do Restelo. Já no começo da narrativa, na HQ, observa-

se sua indignação e pessimismo com as grandes navegações, e à vista disso, tenta impedi-las. Temos, então, o objeto-valor do Velho do Restelo que seria o impedimento das grandes navegações, e o seu destinador, que seria o pessimismo. Acompanha-se o programa narrativo de o Velho do Restelo:

Programa narrativo Velho do Restelo	Antiprograma Velho do Restelo
<b>Destinador:</b> Pessimismo <b>Sujeito:</b> Velho do Restelo <b>Objeto Valor:</b> Impedimento das navegações <b>Antissujeito:</b> Navegantes/desbravadores	<b>Destinador:</b> Busca de rotas comerciais <b>Sujeito:</b> Navegantes/desbravadores <b>Objeto Valor:</b> Chegar às Índias/continuar a navegação <b>Antissujeito:</b> Velho do Restelo (pessimismo).

**Tabela 2:** (Anti)programa do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas em Quadrinhos*

É interessante abordar essa temática do pessimismo em o Velho do Restelo porque desvela alguns elementos acerca do pensamento camoniano presente tanto na obra de partida como na obra de chegada. A respeito disso, D'onofrio (2017) discorre: «O episódio do Velho do Restelo reveste-se de uma importância extraordinária para um estudo interpretativo de *Os Lusíadas*, pois põe em dúvida a conveniência e a utilidade da expedição portuguesa em busca do caminho marítimo para a Índia» (D'onofrio 2017: 1). Nesse sentido, é nítido um traço específico transposto entre as obras que dá sustentação ao arranjo narrativo do Velho do Restelo. Adentrando a narrativa do Velho, temos a tentativa de manipulação por intimidação por parte do sujeito Velho do Restelo aos tripulantes. O sujeito Velho tenta trazer um valor negativo às grandes navegações, o que é concretizado nos seguintes versos:



**Imagem 3:** Capítulo Velho do Restelo de *Os Lusíadas em Quadrinhos* (p. 15)

Nos quadrinhos apresentados, a utilização da exclamação no enunciado, em conjunto com o discurso negativo, contribui para retratar de maneira vívida a manipulação por meio da intimidação. Essa modalização se caracteriza pela criação de uma imagem negativa em relação ao objeto-valor da tripulação, que, neste caso, seria alcançar a nova rota comercial e chegar às Índias. A escolha da exclamação destaca a intensidade do pessimismo em relação à continuidade da navegação por parte dos tripulantes.

A performance de O Velho do Restelo começa à medida que os navegantes ignoram completamente as ideias pessimistas do Velho e embarcam novamente na empreitada. O programa narrativo do Velho do Restelo termina em disjunção, visto que o personagem não consegue interromper a continuidade da grande navegação em busca de rotas comerciais às Índias. Um ponto característico e fundamental no episódio do Velho do Restelo é a articulação dos planos da expressão e do conteúdo que apresentam algumas características peculiares.



**Imagem 4:** Capítulo Velho do Restelo de *Os Lusíadas em Quadrinhos* (p. 16)

Para começar a explicar essa articulação, é importante retomar a amplitude do conceito greimasiano de “texto”, que neste caso, é formado pela articulação de um plano do conteúdo, constituído por estruturas narrativas e discursivas, assim como, também um plano de expressão, que há a presença

de uma linguagem (verbal ou não) para a textualização do discurso. Dessa maneira, infere-se que o discurso pode ser analisado em diversos âmbitos e não se limita apenas a um poema ou um texto em prosa, mas também na fotografia, na canção, entre outros. Quando ocorre a articulação desses dois planos, temos, então, a textualização e por isso o texto, nesse sentido, é uma unidade que se dirige para a manifestação. (Morato 2008: 179-180; Fiorin 1999: 10)

Ao se tratar da imagem acima, existe uma relação entre os dois planos, e nessa junção constitui-se uma pequena narrativa (programa de uso), dentro do arranjo narrativo Velho do Restelo. A morte, descrita verbalmente, relaciona-se ao conteúdo visualmente manifestado, à medida que o navio é destruído e os marinheiros são lançados aos perigos, que também são representados pelos monstros e problemas que seriam enfrentados ao longo da viagem.

Portanto, os componentes (verbais e não verbais) que constituem essa articulação entre os planos do conteúdo e da expressão tornam-se complementares e possibilitam que as expressões verbais e gráficas promovam um sincretismo, de modo a criar uma unidade de sentido para o enunciado apresentado.

### O Gigante Adamastor

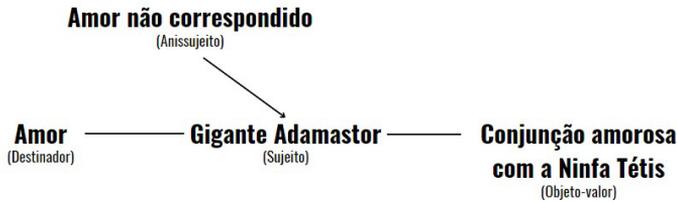
Embarcando no programa narrativo do Gigante Adamastor, temos a seguinte estrutura:

Programa narrativo Gigante Adamastor	Antiprograma Gigante Adamastor
<b>Destinador:</b> Amargura <b>Sujeito:</b> Gigante Adamastor <b>Objeto-Valor:</b> Impedimento das navegações <b>Antissujeito:</b> Apelo divino dos navegantes	<b>Destinador:</b> Grandes navegações <b>Sujeito:</b> Tripulação do Vasco da Gama <b>Objeto-Valor:</b> Encontrar a rota comercial <b>Antissujeito:</b> Perigos marítimos

**Tabela 3:** (Anti)programa do Gigante Adamastor, em *Os Lusíadas em Quadrinhos*

O Gigante Adamastor, no que se diz respeito ao plano lírico, é um dos pontos-chaves do poema camoniano, porque nesse capítulo são abordadas duas temáticas constantes na poesia camoniana: o amor impossível e o amante rejeitado. Em *Os Lusíadas* de Camões, o Gigante Adamastor é

rejeitado pela ninfa Tétis; assim ocorre o mesmo na novela em quadrinhos. Vejamos o programa de uso:



**Imagem 5:** Programa de uso 1 do programa de base do capítulo Gigante Adamastor

O Gigante Adamastor é uma das figuras do amante rejeitado. O programa de uso apresenta, então, esse fato. Quando o Gigante busca sua conjugação amorosa com a Ninfa Tétis, ele tem o seu amor rejeitado e se enfurece por isso. Diante disso, o Gigante Adamastor tenta tomar Tétis à força e provoca Júpiter, que o transforma em uma figura monstruosa do mar (que seria o Cabo das Tormentas).

Desse modo, esse programa de uso termina em uma disjunção amorosa, um fato importante para o programa de base. A disjunção amorosa do Gigante Adamastor no programa de uso contribui porque o Gigante só ataca os navegantes, justamente por ter provocado a cólera de Júpiter e o mesmo tê-lo tornado um monstro. Para além do programa narrativo descrito acima, no programa narrativo de base, existe um outro programa narrativo de uso do personagem Vasco da Gama, que é engolido pelo Gigante Adamastor. Sobre o programa narrativo de uso, temos:



**Imagem 6:** Programa de uso 2 do programa de base do capítulo Gigante Adamastor

Nas páginas 26 e 27 da novela em quadros, há uma pequena narração do Vasco da Gama dentro do organismo do Gigante Adamastor, que retrata expressivamente esse programa narrativo de uso apresentado acima. É uma história narrada de forma não verbal acompanhada de uma sucessão de cenas que nos permite a interpretação.



**Imagem 7:** Narrativa do Vasco da Gama em *Gigante Adamastor* (págs 26 e 27)

Retomando o programa narrativo de uso apresentado acima, o medo da morte e a vontade de sair de dentro do monstro estão em consonância. O antissujeito está constantemente representado pelo sentimento do sujeito Vasco da Gama. Esse sentimento é representado pela expressão facial do personagem. Segundo Discini (2005) “[n]o plano da expressão está a manifestação do sentido imanente, feita por meio da linguagem sincrética, que integra o visual e o verbal sob uma única enunciação” (Discini 2005: 57). A partir da reflexão de Discini, é importante ressaltar esse conteúdo implícito presente na narrativa do Vasco da Gama. Esse conteúdo implícito é manifestado pela expressão de medo retratada no rosto do personagem. A partir do momento em que esse conteúdo é manifestado pela expressão visual e o mesmo “faz sentido”, temos então as categorias da função semiótica articuladas.

Diante disso, a contribuição para essa construção se dá por meio do semissimbolismo, que categoriza e articula os elementos dos dois planos (conteúdo e expressão), o que se chama, segundo Hernandez (2005 apud Scoparo 2018: 6), de *formantes figurativos* – elementos que criam efeitos da realidade na superfície do discurso. São as figuras do mundo que se identificam no discurso e trazem sentido de acordo com o conhecimento prévio da realidade.

## Deusa Cípria

Por fim, temos o programa narrativo da Ilha dos Amores:

Programa narrativo Deusa Cípria	Antiprograma Deusa Cípria
<p><b>Destinador:</b> Compadecimento  <b>Sujeito:</b> Cípria  <b>Objeto-valor:</b> Entregar o prêmio em virtude dos desafios enfrentados no oceano  <b>Antissujeito:</b> Perigos e desafios</p>	<p><b>Destinador:</b> Busca pela nova rota comercial  <b>Sujeito:</b> Navegantes  <b>Objeto-valor:</b> Ganhar os prêmios da deusa Cípria  <b>Antissujeito:</b> Perigos e desafios</p>

**Tabela 4:** (Anti)programa da Deusa Cípria, em *Os Lusíadas em Quadrinhos*

A narrativa da Ilha dos Amores começa com a visão da Ilha de repouso e o narrador Camões é demarcado não somente pelo recordatório, como também pelo plano da expressão visual. A manifestação do narrador Camões é evidenciada justamente de forma não linear por meio dos elementos visuais. É uma narrativa interessante, porque traz a mitologia explícita, o que era inaceitável no ocidente monoteísta. O episódio retrata um período de descanso à tripulação, proporcionado pela deusa Cípria que, por sua vez, tem os navegantes portugueses como seus protegidos.

É importante frisar que, em A Ilha dos Amores, a conjunção com o objeto-valor, que são os deleites da ilha para os navegantes portugueses, já é concretizada logo nos primeiros versos da novela em quadros. O conteúdo apresentado pelo narrador nos primeiros quadros traz um impacto para a narrativa, vejamos os quadros:



**Imagem 8:** Capítulo Ilha dos Amores de *Os Lusíadas em Quadrinhos* (p. 35)

De início, existe a manifestação do narrador Camões, que é representada nos primeiros quadros, por meio de um jogo de ênfase e perspectiva. A respeito disso, discorre Discini (2005):

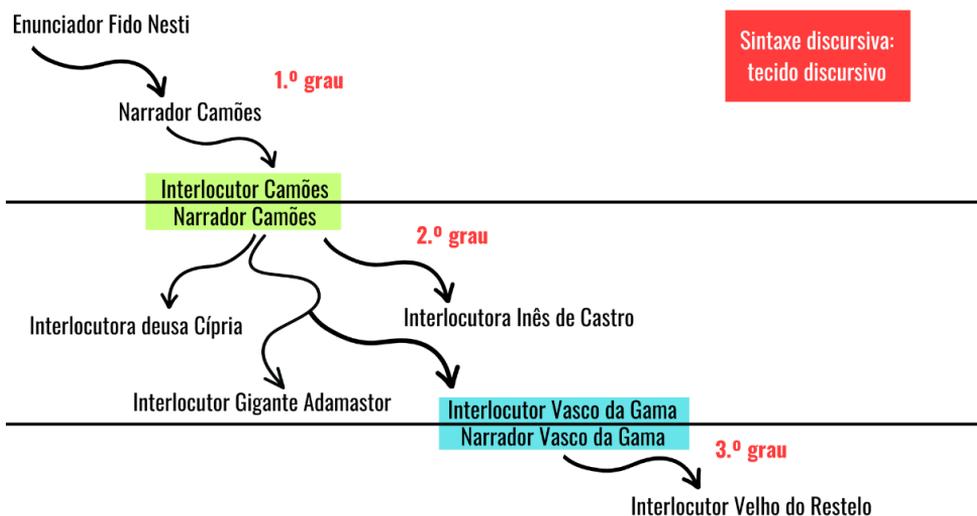
[N]as coerções genéricas das HQs, podemos notar: [...] a incorporação dos quadrinhos como recurso para representar tanto transformações como congelamento de cenas; o recurso de closes, com efeito de ênfase; o uso da perspectiva, para orientação do olhar; tudo, aliás, marcado pela densidade icônica das figuras. (Discini 2005: 9)

Ao levar em conta as perspectivas na HQ, temos a figurativização das perspectivas em relação ao que será narrado no capítulo Ilha dos Amores. Essas perspectivas remontam e reforçam a narração pelo narrador Camões, em que há uma discrepância entre o que é narrado verbalmente e o conteúdo manifestado pela expressão visual. O conteúdo expresso verbalmente apresenta um narrador que conhece a história que está sendo contada, já o narrador Camões manifestado visualmente tem uma expressão boquiaberta quando se depara pelo binóculo, com a deusa Cípria, descendo das nuvens.

### 5. O tecido discursivo em *Os Lusíadas em Quadrinhos*

Dentre as constelações de narrativas sequenciais que compõem a novela em quadros há uma nuance fundamental que tece o discurso da obra. O nível discursivo, de acordo com Machado (2022), propõe um elemento de maior concretude por proporcionar um recobrimento figurativo e temático das categorias abstratas. Nesse nível, são instauradas as projeções da enunciação no enunciado, isto é, a elevação dos actantes à categoria de atores do discurso. Como apresenta o esquema abaixo, temos a hierarquização de vozes que é estabelecida entre o sujeito que enuncia, o narrador e o interlocutor no primeiro capítulo da HQ (Machado 2022: 26).

O narrador Camões delega a voz ao interlocutor Camões para que o personagem narre a história que está contida no nível do enunciado, aquele que chamamos de nível discursivo. O esquema a seguir apresenta esse aspecto.



**Imagem 9:** O tecido discursivo em *Os Lusíadas em Quadrinhos*

Para entender melhor o conteúdo esquemático, é importante ressaltar os mecanismos de instauração de pessoas no enunciado. Segundo Fiorin (1995), essa instauração é feita por meio das debreagens. Sobre a debreagem, ressaltam Greimas e Courtés (1979): «Debreagem é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados à sua estrutura de base com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo. (Apud Fiorin 1995: 4).

Levando em consideração a citação do Fiorin (1995) e do esquema imagético, nos deparamos com a debreagem actancial, isto é, a instauração das pessoas dentro do enunciado, no momento da discursivização. As debreagens enunciativa e enunciva possuem dois tipos básicos de discurso: a primeira e terceira pessoa. As instaurações produzem efeitos de sentido tanto objetivos quanto subjetivos. Como explica Fiorin (2005), o ‘eu’ pode se inserir dentro do discurso, trazendo uma sensação de presença pessoal e subjetividade. Em contraste, na debreagem enunciativa, esse ‘eu’ se retira, o que cria um efeito mais impessoal e objetivo no discurso.

No que diz respeito à composição do tecido discursivo, encontramos debreagens internas, que por sua vez são denominadas de 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> ordem. Fiorin (1995) discorre “Trata-se do fato de que um actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torne instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva” (Fiorin 2005: 5). O esquema imagético nos apresenta as debreagens internas que estão instaladas dentro da novela em quadros. Esses actantes foram debreados por um *eu* que fala em discurso direto e delega a voz para um interlocutor, que tem a posse da fala e está subordinado ao narrador já instalado no discurso. Nos *Lusíadas em Quadrinho*, temos:

- **Debreagem de 1.º grau:** No início da obra, o Camões narrador, por meio do discurso direto, delega a voz ao Camões interlocutor, que por sua vez, contará sua história, e por meio do sincretismo actancial, torna-se narrador de 2.º grau;

- **Debreagem de 2.º grau:** O narrador de 2.º grau é o interlocutor Camões de 1.º grau, que foi debreado e, dessa forma, narra todas as histórias da HQ, que ocorrem em sequencialidade e são interligadas pelo narrador de 2.º grau que tece toda a constelação de narrativas da obra;

- **Debreagem de 3.º grau:** Por fim, a última debreagem observada é a de 3.º grau, em que um dos interlocutores de 2.º grau, Vasco da Gama, torna-se narrador de 3.º grau do interlocutor de 3.º do Velho do Restelo.

A profundidade do nível discursivo revela um tecido rico de inúmeras características e nuances para se compreender a organização da obra traduzida. A narrativa se constrói em um feixe intricado que perpassa toda a obra, conectando as vozes por meio das debreagens internas que se entrelaçam e se complementam à medida que a obra se desenvolve. Nesse entrelaçamento, emergem camadas de significado que transcendem a mera transposição de palavras, evidenciando a complexidade e a sofisticação da linguagem e da estrutura narrativa.

### **Considerações finais**

Ao analisar a adaptação em quadrinhos da obra *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, traduzida por Fido Nesti e lançada pela Editora Peirópolis em 2006, foi possível identificar uma série de peculiaridades em relação ao projeto enunciativo original. A metodologia utilizada, baseada na semiótica de linha francesa, permitiu uma análise aprofundada nos níveis discursivo e narrativo. Isso, por sua vez, contribuiu para a construção da análise minuciosa do recorte feito para a proposta de trabalho.

A tradução intersemiótica realizada por Fido Nesti demonstrou uma transposição de linguagem verbal para a verbo-visual, e uma reinterpretação do enunciado, com escolhas do original cruciais para a construção da narrativa em quadrinhos. A introdução, que destaca a vida de Camões e incorpora um diálogo com um interlocutor, exemplifica a habilidade do adaptador em criar camadas de significação.

A análise dos programas narrativos revelou a presença de um programa de base que atua como fio condutor, conectando os diferentes eventos e personagens da obra. O entrelaçamento desses programas proporciona uma compreensão mais profunda da trama, destacando a coesão entre os elementos narrativos.

No episódio da Inês de Castro, a aplicação da sequência canônica de manipulação, competência, performance e sanção elucidou a complexidade das relações narrativas. A disjunção amorosa entre Inês e o príncipe Pedro I, coordenada pelo antissujeito Rei Afonso, evidencia a dimensão polêmica presente na narrativa e encerra a análise do recorte feito na pesquisa.

Em um contexto geral acerca do mapeamento dos arranjos narrativos, infere-se que os episódios da novela em quadros possuem características singulares em cada um de seus capítulos. São arranjos distintos que se interligam entre si a partir do narrador Camões, que está sempre tecendo um

fio literário entre o começo de uma narrativa e o final da anterior. A escolha do enunciador ao tecer essa continuidade dentro do descontínuo (que é a separação das narrativas) faz com que a história em quadrinhos tenha uma característica específica que parte da disposição do jogo de vozes, da complexa delegação de vozes estabelecida.

Dentre todas as nuances de tradução como processo que analisamos no presente trabalho, há um ponto interessantíssimo a ser colocado como uma consideração final e também parte do resultado da pesquisa: a questão do modo de delegações de vozes entre as obras. Uma característica fundamental que é apresentada em *Os Lusíadas* original é a figura do Paulo da Gama que em nenhum momento é representado na HQ. Segundo Cidade (1968, *apud* Leite e Sodré):

Cidade detalha argutamente a composição da narração de Paulo da Gama, relevando não sua função estrutural no poema, mas o objeto de seu discurso. [...] O narrador [Paulo da Gama], segundo a ficção, confiava pormenores [que ele omite em prol da concisão] à eloquência da pintura, e, em harmonia com uma técnica de sobriedade, passava a outras bandeiras. O Poeta encarregava-o da missão de não omitir nenhum dos episódios mais demonstrativos dos valores individuais de uma história de que seu irmão [Vasco da Gama] dera, a largos traços, a linha evolutiva, na cronológica sucessão dos monarcas. (Leite e Sodré 2017: 2)

Essa citação nos traz a perspectiva de um narrador que é peça fundamental para a obra de partida, mas que, diferentemente, não foi retratado no projeto da obra de chegada. Isso se deve ao modo de enunciar, como foi retratado aqui no tópico a respeito da dinâmica das perspectivas. Ao instalar no enunciado as projeções debreadas, temos um apanhado de mecanismos que sobrepõem a ausência de narradores como o Paulo da Gama.

Desse modo, o fio condutor (doravante *tecido discursivo*) que interliga todo o jogo de vozes dentro da novela em quadros é o que molda toda a narrativa, dando sequencialidade aos programas narrativos e construindo o todo de sentido por meio da hierarquização das vozes que são instauradas no enunciado.

A respeito do que molda as partes marcantes da obra de partida na obra de chegada, temos um recorte fidedigno representado pelos quatro capítulos aqui analisados da HQ: a Inês de Castro, o Velho do Restelo, o Gigante Adamastor e a Ilha dos Amores. Outro fato importante a ser citado é a presença de uma introdução, presente na HQ e que se diferencia da obra

original. Esse ponto é importante porque há uma introdução na obra original, entretanto, é um prólogo que consiste em apresentar a proposta do livro e não a história do autor, como é feito na HQ.

### Referências bibliográficas

- Calvino, Italo. 2007. *Por que Ler os Clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras.
- Camões, Luís Vaz de. 2021. *Os Lusíadas*. São Paulo: Editora Melhoramentos.
- Dias, Augusto Epiphanyo da Silva. 1916. *Os Lusíadas de Camões Comentados*. Porto (Portugal).
- Discini, Norma. 2005. "HQ e charge". In: Ivã Carlos Lopes e Nilton Hernandes (orgs.), *Semiótica, Objetos e Práticas*. São Paulo: Contexto.
- D'Onofrio, Salvatore. 2017. "O Velho do Restelo e a consciência crítica de Camões". *Revista de História*, [S. l.], v. 40, n. 81, p. 75-89. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1970.128942. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/128942>. Acesso em: 27 fev. 2024.
- Fiorin, José Luiz. 1995. "Pessoa desdobrada". *Alfa Revista de Linguística*, v. 39, p. 23-44. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3968/3643>. Acesso em: 06 jul. 2024.
- Fiorin, José Luiz. 1999. "Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva". In: *DELTA Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. São Paulo.
- Fiorin, José Luiz. 2003. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto/Edusp.
- Gomes, Regina; Mancini, Renata. 2007. *Textos Midiáticos: Uma Introdução à Semiótica Discursiva*.
- Greimas, A. J. 1970. *Du Sens: Essais Sémiotiques*. Paris: Editions du Seuil.
- Jakobson, Roman. 1969. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Leite, Leni et al. 2017. *Paulo da Gama e os Narradores em Os Lusíadas, de Luís de Camões*. Universidade Federal do Espírito Santo.
- Machado, Maria Clara. 2022. *Dos Versos aos Quadros: Uma Proposta de Análise da Odisseia de Homero em Quadrinhos*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Renata Mancini.
- Mancini, Renata. 2020. "A tradução enquanto processo". *Revista Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, nº 3, p. 14-33.
- Morato, Elisson Ferreira. 2008. *Do Conteúdo à Expressão: Uma Análise Semiótica dos Textos Pictóricos de Mestre Ataíde*. Faculdade de Letras – UFMG, Belo Horizonte/MG.
- Nesti, Fido. 2006. *Os Lusíadas em Quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis.
- Rodrigues, Antônio Basílio. 1977. *Luiz Vaz de Camões e Os LUSÍADAS. Convergência Lusíada*.
- Scoparo, Tania Regina Montanha Toledo. 2019. *Texto Verbal e Imagético: Uma Proposta Semiótica de Ensino*. UFES.



## LA CULTURE COMIQUE POPULAIRE ET LE MONDE A L'ENVERS : DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* A GIL VICENTE ET MOLIERE

*Maria Luísa de Castro Soares* (CEL / UTAD)

*Maria Natália Amarante* (CEL / UTAD)

### ABSTRACT

This work is organised in two parts. Firstly, the aim is to show how popular culture in theatre counteracts preconceived ideas, established values and respected authorities through laughter. By creating an upside-down world, comic theatre *castigat ridendo mores*. We will then demonstrate how this popular «counterculture» of the *upside-down world* is evident in the characterisation of the characters in the *commedia dell'arte* and, in a more subtle way, in Gil Vicente and Molière (the latter heir to Italian popular theatre), and is a pressing theme in various discursive registers right up to the present day. Through social satire, the various authors respond to the disorder and confusion of the world.

Keywords: *Commedia dell'arte*; Gil Vicente; Molière; comic theatre; upside-down world; satire.

### RESUMO

Este trabalho está organizado em dois momentos. Em primeiro lugar, tem-se o objetivo de provar como a cultura popular no teatro faz, entre o riso, a contraposição das ideias pré-concebidas, dos valores estabelecidos e das autoridades respeitadas. Através da criação de um mundo às avessas, o teatro cómico *castigat ridendo mores*. Seguidamente, pretende-se demonstrar como essa “contracultura” popular do mundo às avessas se manifesta de modo evidente na própria caracterização das personagens na *commedia dell'arte* e, de modo mais subtil, em Gil Vicente e Molière (este último herdeiro do teatro popular italiano), sendo um tema premente em diversos registos discursivos até à atualidade. Pela sátira social, os vários autores dão resposta à desordem e à confusão do mundo.

Palavras-chave: *Commedia dell'arte*; Gil Vicente; Molière; teatro cómico; mundo às avessas; sátira.

## RÉSUMÉ

Ce travail s'organise en deux temps. Tout d'abord, il vise à prouver comment la culture populaire au théâtre fait, parmi les rires, le contrepoint des idées reçues, des valeurs établies et des autorités respectées. Par la création d'un monde à l'envers, le théâtre comique *castigat ridendo mores*. Par la suite, nous entendons démontrer comment cette « contre-culture » populaire du *monde à l'envers* se manifeste dans la caractérisation même des personnages de la *commedia dell'arte* et, de manière plus subtile, chez Gil Vicente et Molière (ce dernier étant un héritier du théâtre populaire italien), se manifestant comme un thème pressant dans plusieurs registres discursifs jusqu'à aujourd'hui. À travers la satire sociale, les différents auteurs réagissent au désordre et à la confusion du monde.

Mots-clés: *Commedia dell'arte* ; Gil Vicente ; Molière ; théâtre comique ; *monde à l'envers* ; satire.

Recebido em 25 de janeiro de 2024

Aceite em 12 de fevereiro de 2024

DOI: 10.58155/revistadeletras.v1i9.495

Le théâtre populaire, par le rire et la satire, agit en contrepoint des idées reçues, des valeurs établies et des autorités respectées. En créant un monde à l'envers, le théâtre comique *castigat ridendo mores* (punit les coutumes en faisant rire). En mettant en scène un *monde à l'envers*, le dramaturge vise à critiquer le monde réel et à le morigéner. À la Renaissance, cette forme de théâtre populaire se manifeste par la *commedia dell'arte* en Italie, comédie fondée sur l'improvisation. Ce pays a également maintenu en vie le théâtre littéraire culte, la survalorisation de la tragédie, avec un caractère aristotélicien, inspiré des modèles antiques et la diffusion des idéaux classiques.

La *commedia dell'arte* doit en effet être comprise comme une manière de réagir au théâtre de modèle érudit, celui-ci étant un type de théâtre improvisé, où quelques acteurs se réunissent et s'approprient la scène, sans devoir dépendre des textes dramatiques d'auteurs canoniques. Les compagnies, qui sont itinérantes, présentent leur répertoire dans différentes villes et ont une structure de type familial, engageant exceptionnellement un professionnel. Les pièces sont jouées dans des lieux publics, dans les rues ou sur les places. Les scènes et tout le schéma de jeu sont basés sur l'improvisation et la spontanéité des acteurs et, pour cette raison, la *commedia dell'arte* est connue sous le nom de *commedia all'improvviso* (comédie d'improvisation), car tout est spontané, créé sur le moment (Sampaolo 2017 : s/p). Cette typologie théâtrale ramène la pantomime, le ridicule, la vulgarité, la parodie, des ingrédients qui poursuivent une intention satirique. Étant de caractère populaire, la *commedia dell'arte* se distingue par des costumes colorés, carnavalesques, extravagants et joyeux (Chopra 2011 : s/p). En ce qui concerne le conflit ou l'action, les *représentations* suivent un répertoire de situations constantes, uniquement modifiées par les capacités d'improvisation des acteurs. Ainsi, le scénario traditionnel est centré sur les figures des *innamorati*, les amoureux, et l'action principale vise leur désir de se marier entravé par un *vecchio* (vieil homme) ou plusieurs *vecchi* (vieillards) qui veulent empêcher le mariage et, à cette fin, impliquent un ou plusieurs *zanni* (domestiques). À la fin, tout se termine bien, avec le mariage des *innamorati* et le pardon de toutes les iniquités. Malgré ce schéma fixe, il existe de nombreuses variantes de l'histoire.

Les personnages types, à valeur fonctionnelle, sont interprétés par des acteurs polyvalents qui chantent, dansent, jouent et jonglent : « Masqués, ils savent danser, chanter et faire des acrobaties » (Combeaud 1999 : 8). Ces personnages sont stéréotypés et caricaturaux. Les amants sont de vrais amoureux, prêts à se marier et n'ont pas une posture comique, les vieillards

sont de la haute société, aristocrates ou bourgeois, et les domestiques – ceux où la satire est la mieux dessinée – sont de la classe populaire.

De tels ingrédients et personnages ont été disséminés un peu partout dans l'Europe de la Renaissance, se détachant dans cette ligne satirique, dans le cas portugais, l'œuvre de Gil Vicente (Bernardes 2008), à savoir, dans la *Farsa d'Inês Pereira*, sur laquelle on se concentre ici parce qu'elle est l'une des pièces vicentines les plus parfaites en termes de théâtre comique (Coelho 1985 : 994).

Gil Vicente a imaginé une histoire qui donne lieu à l'action suivante : le personnage principal, Inês Pereira, est une jeune femme émancipée, qui sait lire et écrire (ce qui était rare à l'époque). Elle refuse la vie soumise et recluse qui était alors le destin des femmes et veut épouser un homme « sage » et « discret », un homme brillant. Une de ses amies, Lianor Vaz, lui propose un parti très différent, un paysan riche mais imbécile appelé Pêro Marques. Inês ne suit cependant pas son conseil, puisque Pêro Marques lui a écrit une lettre qui ne fait que confirmer son manque de culture et lui a rendu une visite au cours de laquelle il se comporte comme un rustre. Ces scènes contribuent à la caractérisation caricaturale de Pêro Marques qui est rejeté avec mépris au profit d'un écuyer sûr de lui, intelligent et parlant bien. Cependant, après son mariage avec Inês, ce galant écuyer se révèle être un mari tyrannique – rappelant le personnage de *L'école des maris* de Molière – qui interdit à sa femme de sortir. Enfermée à la maison et malheureuse, Inês est obligée de faire des travaux d'aiguille. Mais le châtelain doit partir à la guerre au Maroc, dans les “régions de l'au-delà”, et confie à son domestique le soin de surveiller sa femme. Dans les scènes suivantes, Inês reçoit une lettre annonçant la mort du châtelain, son mari, qui a été abattu de manière indigne “à une demi-lieue d'Arzila” par un “berger maure”. Libérée du mariage, elle accepte le prétendant qui lui a été indiqué au départ : le riche paysan Pêro Marques. Ce dernier est stupide et complaisant, laissant Inês agir en toute liberté. C'est alors qu'entre en scène un ermite (le seul personnage de la pièce qui parle castillan), en qui Inês a reconnu un ancien amant. La farce se termine par la scène de la femme infidèle à cheval de Pêro Marques, le mari trompé. Inês chante alors une chanson dont le refrain est le suivant :

Inês

Marido cuco me levades  
e mais duas lousas.

(Vicente 1975 : 131)<sup>1</sup>

Elle ajoute également :

Bem sabedes vós, marido  
Quanto vos amo ;  
sempre fostes percebido  
Para gamo.  
Carregado ides, noss'amo,  
Com duas lousas.<sup>2</sup>

(Vicente 1975 :131)

Ce à quoi son mari répond :  
Pois assim se fazem as cousas.<sup>3</sup>

(Vicente 1975 : 131)

Ainsi s'accomplit l'aphorisme qui est la devise développée dans la farce "Je veux plus un âne pour me porter qu'un cheval pour me renverser" (Vicente 1975 : 82).

Outre les qualités scéniques de cette pièce, il convient de souligner sa signification. En effet, il y a dans la pièce une double vision du mariage qui se révèle antagoniste. D'une part, le mariage est présenté comme une oppression, un cloître pour la femme ; d'autre part, il est une occasion de libertinage et, dans les deux cas, il y a une rupture de l'ordre et de l'harmonie. Ce qui règne dans les deux mariages d'Inês et dans la société est un monde à l'envers, que Gil Vicente entend critiquer par le biais de la satire sociale.

Inês Pereira peut également être considérée comme une sorte de contestataire qui proteste contre la condition à laquelle sont soumises les femmes de son temps. Aubrey Bell, dans son ouvrage *Estudos Vicentinos* (Études vicentiniennes), affirme que cette pièce est la preuve que "la question des droits des femmes apparaissait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle" (Bell 1940 : 106).

---

<sup>1</sup> Trad. "Mari cocu tu me prends/et deux autres ardoises" (Traduit par les auteurs de l'article).

<sup>2</sup>

Trad. "Vous savez, mon mari/ combien je vous aime;/vous avez toujours été considéré/ Comme un cerf. / Vous êtes chargé, mon maître, /De deux ardoises" (Traduit par les auteurs de l'article).

<sup>3</sup> Trad. "Pêro: Car c'est ainsi que les choses se passent" (Traduit par les auteurs de l'article).

Le même auteur ajoute, à propos de “l’Inês émancipée”, qu’elle traduit “la position difficile des femmes et leur aspiration à la liberté” (Bell 1940 : 134).

À notre avis, bien que Gil Vicente ne puisse pas être considéré comme un précurseur du féminisme, car Inês n’est pas présentée comme un modèle de référence à imiter, elle est une icône de la satire de l’infidélité féminine. En fait, dans la pièce, Gil Vicente “fait la satire de la situation domestique de la femme portugaise du XVI<sup>e</sup> siècle” (Coelho 1985 : 994), un thème que le dramaturge esquisse déjà dans *Quem tem farelos* (Vicente 1975 : 53-81) et qu’il complète dans *Auto da Índia*, dans lequel la femme trahit son mari pendant qu’il voyage en Inde et, à son retour, assume beaucoup de nostalgie et une fausse vertu :

Encerrada nesta casa,  
Sem consentir que vizinha  
Entrasse por uma brasa  
Por honestidade minha.<sup>1</sup>

(Vicente 1975 : 51)

Par la voix de la fillette, la nourrice Constance est critiquée “un nom [...] donné par antiphrase à la moins *constante* des créatures” (Teyssier 1982 : 123) lorsque, en l’absence de son mari, elle se lie simultanément à deux amants :

Oh, que measuras tamanhas !  
Quantas artes, quantas manhas,  
Que sabe fazer minha ama !  
Um na rua, outro na cama !<sup>2</sup>

(Vicente 1975 : 44-45)

La satire s’exprime ici par un *quiproquo*, un aparté de la fille intelligente et habile (la servante), *évoquant* la Colombine, l’un des personnages les plus emblématiques de la *commedia dell’arte* et de la tradition populaire.

Gil Vicente n’épargne personne. Les types sociaux sont l’objet des attentions satiriques de Gil Vicente dans toutes ses pièces. Du mari tyran, au

---

<sup>1</sup> Trad. “Enfermé dans cette maison, / Sans permettre à un voisin/ D’entrer et de demander un charbon/ A cause de mon honnêteté (Traduit par les auteurs de l’article).

<sup>2</sup> Trad. Oh, quels grands honneurs !/ Que d’arts, que de tours, / Ma maîtresse sait faire ! / Un [homme] dans la rue, un autre dans le lit ! (Traduit par les auteurs de l’article).

mari trahi, à la femme infidèle, au frère qui n'honore pas la vertu (satire des abus de l'Église), au juge, tous sont touchés par la satire.

La culture comique populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, dont parle Bakhtin à propos de l'œuvre de Rabelais, entre rire et réalisme grotesque (Bakhtin 1987: 265-322), traduit la réalité contemporaine de l'époque et fait le contrepoint des idées toutes faites, des valeurs préétablies et des autorités respectées. C'est le jeu de l'être pour démontrer le *devoir-être*. Par la représentation d'un monde à l'envers, une sorte de principe d'équilibre est établi ; par la satire, la critique est réalisée.

*Le monde à l'envers*, déjà issu de la tradition médiévale, avec le refus de la discipline, le rejet des règles et la négation de l'autorité se retrouve dans le théâtre populaire de la *commedia dell'arte*, ainsi que dans le théâtre vincentin et les comédies de Molière. À propos, on peut citer les exemples de l'œuvre *Les Précieuses ridicules* et le duo de personnages Don Juan et son serviteur Sganarelle, dans la pièce *Don Juan ou le festin de pierre* :

Sganarelle - Vertu de ma vie, comme vous débitez ; il semble que vous ayez appris cela par cœur, et vous parlez tout comme un livre.

Don Juan – Qu'as-tu à dire là-dessus ?

Sganarelle - Ma foi, j'ai à dire, je ne sais que dire ; car vous tournez les choses d'une manière, qu'il semble que vous ayez raison, et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas (Molière 2012 : 32).

Dans les deux comédies, Molière se moque de certains des principaux défauts de la noblesse de son époque, de l'affectation féminine dans *Les Précieuses ridicules* à barrogance de Don Juan, critiquée de manière sommaire dans la réplique de Mascarille : “les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris” (Molière 2015a : 23).

Cette satire du snobisme est l'un des nombreux exemples de satire des mœurs. Il existe d'autres pièces de Molière dans lesquelles l'incidence critique est liée à la question de l'instruction féminine. Un exemple en est *L'École des femmes*, dans laquelle le personnage masculin Arnolphe présente l'idée qu'une femme instruite est dangereuse :

Épouser une sotte est pour n'être point sot.  
Je crois, en bon chrétien, votre moitié fort sage ;  
Mais une femme habile est un mauvais présage

(Molière 2015 : 9).

Naturellement, le modèle présenté est celui d'un monde à l'envers; c'est une thèse que Molière se propose de critiquer en recourant à la satire sociale.

C'est toutefois dans la satire des personnages que l'on peut établir la plus grande proximité entre la *commedia dell'arte* et les œuvres des auteurs portugais et français, puisque, dans le cas de Gil Vicente, il y a eu la continuation d'une tradition revigorée par la vision du monde de la Renaissance et, dans le cas de Molière, il y a eu une influence directe du texte de la comédie italienne, fournie par le contexte et une expérience commune.

La *commedia dell'arte* se développe effectivement avec l'avènement de la Renaissance et, plus tard, elle atteint la France où elle est reprise sous le nom de "comédie italienne", ayant subsisté jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, moment où survient sa période de décadence. L'influence de cette modalité théâtrale est donc indéniable dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans l'œuvre de Molière. Comme le reconnaît Paul André, dans l'article "Molière et les italiens :

L'influence de la *Commedia dell'arte* sur Molière est si bien remarquable sur ses œuvres que l'on peut sans conteste affirmer que ce dramaturge français a contribué à l'histoire de ce genre. Se partageant d'abord la salle du Palais Royal en 1658, Molière et les Italiens vont longtemps se fréquenter. Molière vouera une admiration extraordinaire à Tiberio Fiorilli, interprétant le personnage de Scaramouche (André 2003 : s/p).

Après que la *commedia dell'arte* a conquis les classes sociales supérieures, les meilleures compagnies (*Gelosi, Confidenti, Fedeli*) passent de la rue aux scènes et aux intérieurs des palais et leur répertoire inspire Molière. Il est donc clair que l'influence de la *commedia dell'arte* dans le théâtre classique français, à savoir, dans la comédiographie de Molière, est une réalité factuelle qui se manifeste tant au niveau des personnages qu'au niveau de la structure des pièces elles-mêmes. Les dialogues intertextuels sont facilités, dès le début, à partir des années 50 du XVII<sup>e</sup> siècle, période durant laquelle Molière partage la maison de jeu du Petit Bourbon avec la compagnie italienne dirigée par Tiberio Fiorilli, le créateur du personnage de Scaramouche (Combeaud 1999 : 8).

Scaramouche, Brighella, Isabella, Columbina, Punchinello, Arlequin, le capitaine Matamoros et Pantalone sont des personnages que la *commedia dell'arte* a rendu célèbres, en les éternisant et en les répandant dans toute l'Europe, notamment en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Sous la monarchie du Roi

Soleil, aux côtés de la comédie populaire italienne, le théâtre de Molière se distingue. En effet,

La faveur royale ne compta pas moins pour Molière que celle du public... Louis XIV a aidé Molière opportunément et intelligemment...il a été le protecteur fidèle de celui qui lui apportait une distraction de choix. Il aimait le théâtre ; il aimait ce théâtre que lui offrait Molière, brillant, fastueux parfois, galant et surtout gai.

(Bray 1992 : 134-135)

La haute société et Louis XIV excellaient dans le goût des spectacles ; ils aimaient les voir joués lors des grands rassemblements et des fêtes pompeuses de la Cour, ce qui a conduit à la formation d'un public appréciant l'esthétique théâtrale de Molière et à l'apogée du théâtre. Après la représentation de la pièce *Le Docteur amoureux* (1651), un texte de Molière aujourd'hui perdu, "le roi se divertit si bien, qu'il accorde à Molière de s'installer à Paris : il partagera avec les italiens la salle du Petit-Bourbon" (Combeaud 1999: 8). En effet, de l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle à la France du XVII<sup>e</sup> siècle, la comédie passe du théâtre de rue au palais. Effectivement, en 1680, le roi Louis XIV attribue à la compagnie *L'Illustre Théâtre* de Molière la salle Richelieu du Palais-Royal, aujourd'hui connue sous le nom de *Comédie Française* ou de *La Maison de Molière*.

En France, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, des compagnies de comédiens parcourent le pays, mais c'est au XVII<sup>e</sup> siècle que le théâtre trouve ses lieux de représentation, son public, ses auteurs et devient ainsi une profession, un divertissement social et un art. Les compagnies recherchaient la protection de mécènes capables de leur verser une pension. C'est dans ce contexte que, entre 1632 et 1650, la troupe de Molière prend le nom de son mécène, le "Duc d'Épernon" et, de 1653 à 1656, celui du mécène le "Prince de Conti", pour devenir finalement la "Troupe du Roy", sous la tutelle directe du roi Louis XIV, en 1658.

Molière, auteur de la comédie de société et de la comédie humaine, s'inspire de la *commedia dell'arte* pour la création de certains types sociaux, notamment la figure du *Zanni* (le serviteur). Dans les pièces de Molière, le serviteur s'appelle généralement *Sganarelle* et, comme dans la *commedia dell'arte* italienne, ses pièces se terminent par un *happy end* :

Molière, dans ses pièces, va montrer sa parfaite assimilation de leur technique, de leur répertoire, mais surtout, ses pièces se finissent toujours bien. Rappelons que c'est ici l'une des caractéristiques principales des pièces italiennes. Tous les malheurs qui peuvent s'abattre sur les personnages ne sont qu'éphémères, et il vaut mieux en rire, car, tôt ou tard, un retour de situation est toujours possible (André 2003 : s/p).

*Sganarelle*, de l'italien *sganare* (étouffer), apparaît dans de multiples pièces de Molière, à savoir, *Sganarelle ou le cocu imaginaire* ; *Don Juan ou le Festin de Pierre* ; *Le médecin malgré lui* ; *L'école des maris* ; *Le mariage forcé*, etc. Dans toutes ces œuvres, *Sganarelle* reprend l'image d'*Arlequin*, mais dans des vêtements neufs (Moureau 1992). *Sganarelle* est souvent vêtu, dans les différentes représentations, d'un short, d'un gibbon, d'une casquette et d'un chapeau de la même couleur et d'un col serré à volants. C'est un homme du peuple, un serviteur, choisi par Molière pour créer le comique de caractère, de situation et de langage, également dans l'alignement des Arlequins de la *commedia dell'arte* (André 2008 : s/p).

Quant aux pièces influencées par la *commedia dell'arte*, parmi les trente-deux que Molière a écrites, on peut en retenir cinq: *La Jalousie du Barbouillé* (avant 1654), *Le Médecin Volant* (1654), *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), *Le Mariage Forcé* (1664) et *L'Amour médecin* (1665). Selon les critiques littéraires,

*Sganarelle, ou le cocu imaginaire...* Molière a bâti son acte sur un canevas italien : *Il Ritratto ou Arleching cornuto per opinione*, que sa troupe jouait peut-être, autrefois en *commedia dell'arte* (Thoorens 1964 : 117).

Bien qu'elles soient appelées comédies (et, dans le cas de *L'Amour Médecin*, comédie-ballet), ces pièces de Molière sont des farces issues de la tradition française, dont l'intrigue est calquée sur un schéma d'influence italienne. En fait, il s'agit de textes de genre hybride avec lesquels la tradition dramatique française est renouvelée par l'influence de la *commedia dell'arte*. De même, deux comédies en trois actes, *Les Fourberies de Scapin* (1671) et *Le médecin malgré lui* (1666) présentent également des caractéristiques de la farce. Ce dernier *Le Médecin malgré lui* et la pièce *Le Médecin volant*, par exemple, récupèrent divers jeux de scène burlesques de la *commedia dell'arte*, le protagoniste de ces pièces de Molière étant caractérisé comme grotesque, un faux médecin, un bouffon.

En somme, la satire des caractères qui se manifeste dans la caractérisation des personnages de la *commedia dell'arte* réapparaît, de manière plus subtile ou indirecte à travers les actions des personnages, chez Gil Vicente et Molière (ce dernier étant un héritier direct du théâtre populaire italien). Par le biais de la satire sociale, les deux dramaturges de cour du XVI<sup>e</sup> siècle portugais et du XVII<sup>e</sup> siècle français réagissent au désordre et à la confusion du monde contemporain. Gil Vicente et Molière mettent l'accent sur les problèmes de la société de leur temps et, par leur vigueur satirique, tentent d'en démystifier certains des aspects les plus immodérés, au moyen d'une observation lucide qui peut être comprise comme la protestation de leur conscience individuelle.

Il reste à dire que les facéties liées à la culture comique populaire tendent à démolir toutes les formes d'autorité, à abattre tous les pouvoirs traditionnels et usés, étant hostiles à tout ce qui est solennel et ancien afin de restaurer un ordre nouveau, un fait qui s'applique aux pièces de la *commedia dell'arte* et aussi aux œuvres de Gil Vicente et de Molière. Dans toutes, la vérité déguisée en plaisanterie se produit, et la galerie des types humains devient célèbre. Cependant, dans le théâtre de Gil Vicente au Portugal et de Molière en France, un saut qualitatif a été fait par rapport à la comédie d'improvisation italienne.

Dans les pièces de l'auteur portugais et de l'auteur français, derrière l'immense pittoresque des types humains se cache la contestation intellectuelle d'une société fondée sur des valeurs contradictoires et la dénonciation de l'hypocrisie. Bien au-delà de la satire épisodique et aléatoire des types, des abus, du ridicule, l'œuvre de Gil Vicente et de Molière s'élève à la critique globale de tout un ensemble social, dont les dramaturges étaient clairement conscients des déséquilibres structurels. Et c'est ce qui donne au témoignage des deux la valeur d'un document historique unique dans la littérature portugaise et française, respectivement. L'humour satirique à effet comique, chez Gil Vicente et chez Molière, tend vers la subtilité, mais le but principal de la satire est social, moral et politique, et non comique. La satire des deux est donc pressante hier, aujourd'hui et toujours.

## Références bibliographiques

André, Paul. 2003. “Molière et les italiens”. In <http://paularbear.free.fr/commedia-dell-arte/histoire/moliere.html> (Consulté le 16-10-2022).

André, Paul. 2008. “La commedia dell’arte, d’Arlequin à Molière” : In <http://paularbear.free.fr/commedia-dell-arte/> (consulté le 14-1-2023).

Bakhtin, Mikhail. 1987. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo : HUCITEC.

Bell, Aubrey. 1940. *Études vincentiennes* (traduction anglaise par A. Álvaro Dória). Lisbonne : S/E.

Bernardes, José Augusto Cardoso. 2008. *Gil Vicente*. Coimbra : Edições 70.

Bray, René. 1992. *Molière, homme de Théâtre*. Paris-Mayenne : Mercure de France.

Chopra, Swati. 2011. “Commedia dell’arte”. Dans les *articles de Britannica*. In <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte> (Consulté le 5-01-2023).

oelho, Jacinto do Parado. 1985. “Sátira”. Dans *Dicionário de Literatura*, vol. IV, Porto : Livraria Figueirinhas : 990-1001.

Combeaud, Bernard. 1999. *Molière. L’homme de Théâtre*. Ligugé : éditions Milan.

Forestier, Georges (dir.). 2010. *Molière, Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”.

Lotha, Gloria. 2013. “Le Metropolitan Museum of Art - Commedia dell’arte”. Dans les *articles de Britannica*. In Dans <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>.

Molière, Jean Baptiste Poquelin. 2012. *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Paris : Larousse.

Molière, Jean Baptiste Poquelin. 2015. *L’École des femmes. Comédie en cinq actes (Présentation des éditions du Théâtre Classique)*. In [http://theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE\\_ECOLEDESFEMMES.pdf](http://theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_ECOLEDESFEMMES.pdf) (consulté le 16-10-2022).

Molière, Jean Baptiste Poquelin. 2015a. *Les Précieuses Ridicules. Comédie en un acte (Présentation des éditions du Théâtre Classique)*. In [https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE\\_PRECIEUSESRIDICULES.pdf](https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_PRECIEUSESRIDICULES.pdf) (consulté le 05-01-2023).

Moureau, François. 1992. *De Gherardi à Watteau : présence d’Arlequin sous Louis XIV*. Paris : Klincksieck.

Sampaolo, Marco. 2017. “La Commedia dell’Arte”. Dans les *articles de Britannica*. In Dans <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>.

Teyssier, Paul. 1982. *Gil Vicente. L’auteur et l’oeuvre*. Amadora : Bertrand.

Thoorens, Léon. 1964. *Le Dossier Molière*. Paris : Marabout Université, Éditions. Gérard.

Vicente, Gil. 1975. *Auto da Índia. Quem tem Farelos. Farce d’Inês Pereira. Satires sociales de Gil Vicente*. Lisbonne : Edições Europa-América : 27-52 ; 53-81 ; 82-132.

## RECENSÕES

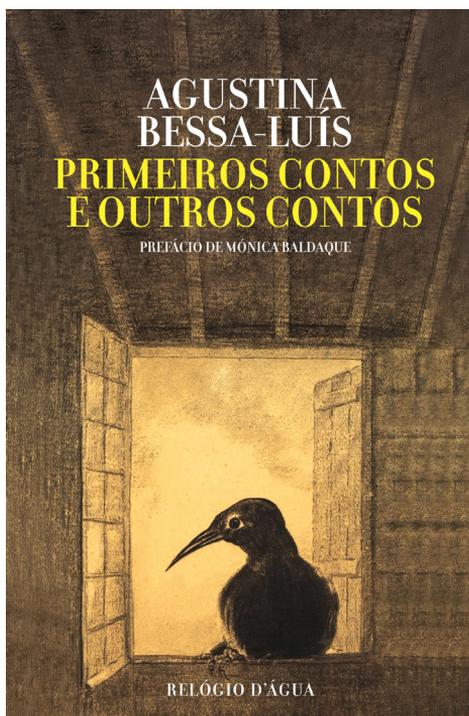


**Agustina Bessa-Luís: *Primeiros Contos e Outros Contos*.  
Lisboa: Relógio d'Água, 2020, 208 pp.**

*Mafalda Sofia Borges Soares*

(Sorbonne Université / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

DOI: 10.58155/revistadeletras.v1i9.482



Coligindo breves narrativas maioritariamente inéditas, *Primeiros Contos e Outros Contos* é um despon-tar da inconfundível voz de Agustina Bessa-Luís no horizonte literário. Ao revigorar o património cultural de uma das mais prolíficas figuras do século XX português, o recém-pu-blicado conjunto de textos reanima, sincrónica e consequentemente, as potencialidades da língua portugue-sa, insuflando-a de engenhosas pers-pectivas até então deixadas na sombra. Versa-se, nesses contos, sobre temas imperecíveis do imaginário coletivo, como o poderão ser a memória ou a fantasia, presenteando-se a esfera ar-tística de encantadoras abordagens sobre os mesmos. Perante um discurso cuja veemência se renova a cada do-bra de frase, o leitor descobre-se envolto numa melopeia de carácter firme, que sibila as nuances do viver humano e as esparge sobre as tonalidades do que à sua volta existe. Mais do que herança de pendor linguístico-imagético, o presente livro é testemunho de uma ficção que laboriosamente se pensa na sua relação com o mundo. Noutros termos, os contos agustinianos são, primordialmente, questões lançadas ao real e recuperadas em estado bru-to, sensorio, para serem retrabalhadas e, sobretudo, repensadas pelo esforço literário. Pressente-se, no movimento escritural, o bulício de uma mente que, infatigavelmente, descortina a realidade e aqueles que a mesma habi-tam; apercebe-se, por entre os signos da mancha gráfica, uma metafísica que continuamente se interroga e, ininterruptamente, desvela o seu marcado

semblante. Nas palavras de Agustina, que tão bem lhe poderiam servir de manifesto literário: “Valia a pena, talvez, olhar as coisas, as pessoas e esta chata e adorável coisa que é estar vivo e pasmar na vida, com serenidade...” (Bessa-Luís 2020: 133).

Um dos aspetos que mais trespassa esses relatos de curto pendor é a comparência do ritmo quotidiano no tempo narrativo, cujo fardo se faz mormente sentir no fluxo psicológico dos protagonistas. Por vezes retratado como saudoso lugar dentro do qual certas almas se amolecem e resguardam, “convívio repousado, um tanto sonolento, de almas pacientes recostadas no passado” (Bessa-Luís 2020: 18), o dia-a-dia surge, outras vezes, qual meloso respirar das horas que se atardam. Com efeito, não raro “à tarde [passa] morna e triste e como um suspiro do tempo” (Bessa-Luís 2020: 21), retendo os seres e as coisas num limbo da ação e da caracterização, como se a história se esquecera de escrever e ficasse suspensa no curvar de uma vírgula. Ocasionalmente, a trivialidade é assinalada como um traço que sobre as personagens se poussa, rascunhando-lhes as feições: “Haviam-lhe moldado a alma pela forma em voga, conscienciosamente etiquetados os sentimentos, catalogados na memória todos os passos da vida, todas as reações” (Bessa-Luís 2020: 88). Há algo que se aquieta na dinâmica ontológica dos seres, os quais amiúde se deixam levar pela morosa corrente do real e dos seus fantasmas, podendo o presente ser visitado pelas inexoráveis imagens do pretérito, “como se um grande passado de tragédia me custasse em cada pensamento e gesto banal do presente” (Bessa-Luís 2020: 130). Por ser recorrentemente entediante, o quotidiano não deixa de apelar a fantasiosos devaneios, preenchendo o espaço da escrita de desejos e anseios que à flor do sonho se abeiram. Tais incursões no reino das quimeras, sem precisa destinação, equiparam-se a fulgurosos astros resvalando universo abaixo e calorosamente pintalgando, de renovados matizes, o negrume de que o tédio do instante presente se revestiu, qual “vida simultaneamente estranha e banal de estrelacadente correndo e brilhando nas sombras da imensidade, sem proveito nem consciente destino” (Bessa-Luís 2020: 83).

Momentos há, nos contos de Agustina Bessa-Luís, em que a narrativa cede diante de um questionamento ficcional, ao qual certas personagens fugazmente dão corpo. Reflete-se, a título de exemplo, em *Catarina Era Assim...*: “E parecia-lhe viver um episódio indiferente, em que ela não tinha vida nem realidade, como em certos sonhos aflitivos em que o seu corpo se movia e ela sabia e via com os seus próprios olhos que a sua vontade ficava impotente e a alma afastada de tudo, de tudo...” (Bessa-Luís 2020: 87). Na

verdade, a brevíssima sensação de que se é vida comandada por uma impercetível entidade que, do cimo da sua condição omnisciente, delineia os contornos dos seus destinos é dor reconhecível nas personagens agustinianas, as quais, em poucos rasgos de lucidez, suspeitam uma sua condição de esboços linguísticos de anónimo criador. Confessa Dora no conto *Viagem em 2ª*: “sou um pedaço de vida que segue enovelada em si mesma, que sente, que esmorece, que revive e gosta de existir cada vez que se cansa de ser consciente de si mesma. Mas nada disto importa, e pouco mesmo importa a mim, agora que voltará a preocupação prática dos meus passos na multidão” (Bessa-Luís 2020: 71). Escapa-se, num ápice, pelo gotejar da tinta correndo papel afora; no escoar do descrever narrativo, as personagens discretamente se esfumam dos seus traços lineares, colocando-se na fímbria do discurso e flexionando um modo condicional passível de rivalizar com o pretérito da mente autoral, o qual impõe a efetividade dos factos e dos sentimentos. Qual Eco erigindo um solilóquio a partir da fala alheia, os protagonistas são atravessados por uma forma de rebeldia consciencial, formando-se ao de leve, na orla do manuscrito, um contradiscurso de libertação ficcional. Ressalte-se que não apenas as personagens se esquivam, ainda que por breves momentos, da dimensão literária; o escritor, assim como apresentado em *Uma Tentativa Literária*, encontra-se, também ele, numa instável e móbil fronteira entre o real e o imaginário. Padecendo de inspiração, aquele deixa-se constantemente enleiar pelos estímulos sensoriais que assim o solicitam e convocam. Na sua musculatura sensorial, o mundo reclama incessantemente a atenção do autor, enrolando-se sem tréguas por entre os seus dedos escrevedores.

Ao invés dessa tendencial deserção dos elementos da história para fora do discurso literário, a Natureza afigura-se ser, no estilo de Agustina, um perfeito pano de fundo que afincadamente se tem impassível perante o universo humano, ao mover-se numa calma placidez do acontecer. Homem e Natureza encontram-se, pois, em planos oblíquos, evitando-se e concomitantemente comungando-se, num constante desencontro que se mostra majestosamente belo: “O homem morria. O Sol nasceu; veio como uma labareda cor de ouro nimbado de vapores”; “o ar estava brilhante refletindo a reverberação da neve, projetando pelos espaços esplendores circulares como os que resultam do agitar das águas comunicando ondas de luz” (Bessa-Luís 2020: 199). Três tempos se intercalam e se atravessam nas pequenas narrações de Agustina Bessa-Luís, a saber: o tempo diegético (do qual a escritora é senhora e mestre), o tempo reflexivo (discretamente operado pelas personagens que, num impulso de revelia, inconscientemente interrogam o edifício

literário) e o tempo natural (o qual permeia os outros dois, sem por isso deles depender, cingindo-os de uma acalmia bucólica que aos contos confere uma atmosfera admiravelmente comovente). Pese embora o facto de a Natureza se efundir mansamente sobre a narrativa e exhibir uma pacata indiferença em face dos humanos afãs, note-se que aquela não deixa de os envolver de um robusto Verbo, no imo do qual a força poética da escrita de Agustina tanto se faz sentir. Graças às vagarosas paisagens que, de um suspiro cromático, tingem as ações e os respetivos protagonistas, a língua portuguesa aflora um fecundo imaginário, o qual segue entoando as sílabas de sons já esquecidos da eternidade. Se, por um lado, a literatura permite à autora exercer o seu olhar clínico sobre esse bicho tão difícil que é o animal humano, por outro, aquela torna patente a profundidade e a elegância de um conceber que sabe acompanhar e variegar o lento deslizar das coisas. Através da sua escrita, isto é, por intermédio dessas suas mãos apolíneas que se põem diante da realidade e a mesma alumiam, Agustina convida-nos a entrar nesse seu mundo onde o conto não só se reveste de psicológicos devaneios e de naturais demoras, como ainda se deixa arrebatado por ínfimos átimos em que os preceitos do género narrativo se refreiam, a fim de deixar respirar o génio daquela que sabe criar a partir dos próprios limites da palavra. Como tão bem declarou Agustina, nessas frases que poderiam ser consideradas como um dos seus mais fiéis autorretratos: “Abriu as mãos devagar contra o sol, e pôs-se a olhar o resplendor que parecia filtrar-se-lhe da pele. Sorria dum modo vago, sereno e absolutamente belo – tal e qual como escrevia” (Bessa-Luís 2020: 124).

**José Leon Machado: *Ao Sol da Tarde*. Braga:  
Edições Vercial, 2023, 290 pp.**

*Maria Luísa de Castro Soares* (CEL / UTAD)

DOI: 10.58155/revistadeletras.v1i9.575



José Leon Machado, consagrado pela mestria narrativa, apresenta *Ao Sol da Tarde* (2023), uma obra que transcende o simples romance, assumindo-se como um espelho das complexidades da condição humana contemporânea. Inserido num contexto pós-pandémico e marcado por crises globais, o livro não só acompanha a jornada de Marco Túlio Ferreira, como também lança o leitor numa reflexão sobre a sociedade, a cultura e as relações humanas num mundo em constante transformação.

O romance desenvolve-se em torno de duas viagens significativas de Marco Túlio Ferreira, um professor universitário que, ao intercalar trabalho e lazer, procura sentido para a sua existência. Em Cabo Verde, depara-se com uma realidade de contrastes culturais e sociais que o intrigam, enquanto nos Açores reencontra um espaço repleto de memórias, redescobrimo cheiros, sabores e paisagens que marcaram a sua vida.

Em Cabo Verde, Marco Túlio é confrontado com desigualdades sociais e culturais que o desconcertam. Mais do que um mero cenário, o arquipélago emerge como um espaço de confronto com o *outro* e com a diferença. A descrição meticolosa do quotidiano cabo-verdiano – marcada por assimetrias de poder e perceções culturais – confere peculiaridade à narrativa. O desconforto do protagonista em festividades locais, no mercado de Sucupira e no contacto com Zenaida ilustra um choque cultural que o leitor sente quase de forma tangível. Por outro lado, a viagem aos Açores é uma imer-

são nostálgica, repleta de memórias e emoções despertadas pelas paisagens e pelos encontros fortuitos. Ao explorar a Horta, o Pico e outras localidades emblemáticas, o autor evoca a conexão emocional do protagonista com o espaço e os seus habitantes, enquanto as suas envolvências com Vanda e Esperança reiteram a centralidade do poliamor e do efémero na sua vida.

Para além das viagens, um elemento-chave da narrativa é a decisão de Marco Túlio de acolher quatro refugiadas ucranianas na sua casa: Olena, Katya, Yana e a pequena Nadezhda. Este gesto humanitário confere algum propósito à sua vida num momento em que as desilusões o levam a duvidar de si e dos outros. Num mundo marcado pela violência e pela instabilidade – manipulada pelos senhores da informação, do dinheiro e da guerra – as interações com estas mulheres despertam em Marco Túlio reflexões sobre empatia, solidariedade e o sentido do amor.

Marco Túlio Ferreira, figura já familiar de obras anteriores de José Leon Machado, ressurgue neste romance como um homem que ultrapassou a meia-idade e que enfrenta os desafios da maturidade. Apesar disso, mantém-se fiel à sua faceta de sedutor e explorador emocional. A busca incessante de relações amorosas e a recusa de compromissos duradouros refletem a superficialidade e o individualismo de uma geração que procura escapar à solidão sem, contudo, conseguir transcendê-la.

A chegada das refugiadas ucranianas marca um ponto de viragem na sua trajetória, oferecendo um contraponto à sua vida emocional fragmentada. Embora Marco Túlio continue a manter relações superficiais e efémeras, o contacto com estas mulheres permite-lhe explorar dimensões afetivas e questionar os próprios valores. Contudo, mesmo diante desta oportunidade de mudança, permanece preso à incerteza e ao transitório.

A última frase do romance, com a promessa do protagonista de não voltar “a deixar-se cair na incerteza do efémero”, aponta para uma reflexão tardia sobre o vazio existencial, evocando figuras literárias como a do mito de Don Juan, na obra *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, de Tirso de Molina ou o *Dom Juan* de Molière. Tal como estas, Marco Túlio é um arquétipo do sedutor em crise, consciente de que a vida vivida apenas à superfície está inevitavelmente condenada à solidão.

Mais do que uma narrativa sobre viagens ou de encontros românticos e erótico-hedonistas, *Ao Sol da Tarde* aborda temas que ecoam de forma profunda na atualidade. José Leon Machado explora desigualdades globais (particularmente visíveis na passagem por Cabo Verde), o impacto da guerra na Ucrânia, e questões éticas e sociais, como os assédios no meio académico.

O romance leva a refletir também sobre a natureza volátil da sociedade contemporânea, onde a violência e a instabilidade são manipuladas por interesses poderosos. Neste contexto, Marco Túlio procura encontrar sentido para a sua existência, questionando se o amor, mesmo em tempos tão conturbados, ainda pode fazer sentido.

A tapeçaria narrativa é tecida com uma atenção aos detalhes e uma sensibilidade para o cotidiano do homem comum, apresentando personagens e situações que, longe de heróis idealizados, revelam a complexidade da existência humana. A linguagem simples e próxima do coloquial reforça esta abordagem, tornando as vivências do protagonista acessíveis e credíveis, enquanto o uso de flashbacks e uma estrutura temporal não linear acrescentam dinamismo e estimulam a curiosidade do leitor.

Com *Ao Sol da Tarde*, José Leon Machado entrega uma obra que vai muito além de uma história pessoal. É uma reflexão sobre o que significa ser humano num mundo em mudança constante. Marco Túlio, com as suas conquistas fugazes, dilemas existenciais e interação com as refugiadas ucranianas, torna-se uma figura representativa de uma sociedade em busca de propósito e conexão.

A prosa hábil de Machado – que equilibra erotismo em representações da fisiologia do desejo, humor, introspeção, paisagem e uma análise minuciosa dos costumes – prende o leitor do início ao fim. Este romance não é apenas uma leitura, mas uma experiência que ressoa mesmo após o fecho do livro.

Para quem procura uma narrativa que capte as nuances da vida contemporânea, *Ao Sol da Tarde* é uma obra indispensável, reafirmando o lugar de José Leon Machado como um dos escritores do nosso tempo. Num mundo onde a instabilidade reina, o livro sugere que talvez, apesar de tudo, o amor ainda faça sentido.