

CAMÕES
E OUTROS
CONTEMPORÂNEOS

HELDER MACEDO

CAMÕES
E OUTROS
CONTEMPORÂNEOS

O autor segue a grafia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

FICHA TÉCNICA

Título: *Camões e Outros Contemporâneos*

Autor: *Helder Macedo*

Copyright © by Helder Macedo e Editorial Presença, Lisboa, 2017

Revisão: *Ana Salvador/Editorial Presença*

Imagem da capa: *Shutterstock*

Capa: *Vera Espinha/Editorial Presença*

Composição, impressão e acabamento: *Multitipo – Artes Gráficas, Lda.*

1.ª edição, Lisboa, Fevereiro, 2017

Depósito legal n.º 420 126/17

Reservados todos os direitos

para a língua portuguesa à

EDITORIAL PRESENÇA

Estrada das Palmeiras, 59

Queluz de Baixo

2730-132 BARCARENA

info@presenca.pt

www.presenca.pt

DO AUTOR

ENSAIO

Nós, Uma Leitura de Cesário Verde, Plátano, Lisboa, 1975 (4.^a ed., Presença, Lisboa, 1999)

Do Cancioneiro de Amigo (em colaboração com Stephen Reckert), Assírio & Alvim, Lisboa, 1976 (3.^a ed., 1996)

Camões: Some Poems (com Jonathan Griffin e Jorge de Sena), Menard Press, Londres, 1976 (2.^a ed., 1978)

Do Significado Oculto da Menina e Moça, Moraes, Lisboa, 1977. Prémio da Academia das Ciências de Lisboa (2.^a ed., Guimarães, Lisboa, 1999)

Contemporary Portuguese Poetry (com a colaboração de E. M. de Melo e Castro), Carcanet Press, Manchester, 1978

Camões e a Viagem Iniciática, Moraes, Lisboa, 1980. Edição revista e aumentada: Móbile, Rio de Janeiro, 2013; e Abysmo, Lisboa, 2013

The Purpose of Praise: Past and Future in The Lusíads by Luís de Camões, King's College London, 1983

Cesário Verde: O Romântico e o Feroz, &etc, Lisboa, 1988

Menina e Moça de Bernardim Ribeiro, Dom Quixote, Lisboa, 1990 (2.^a ed., 1999)

Studies of Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo, Tamesis, Londres, 1992

The Dedalus Book of Portuguese Fantasy (com Eugénio Lisboa), trad. Margaret Jull Costa, Cambridge, 1995

Viagens do Olhar: Retrospeção, Visão e Profecia no Renascimento Português (com Fernando Gil), Campo das Letras, Porto, 1998. Prémio da Associação Internacional de Críticos Literários e Prémio do PEN Clube Português. Ed. em inglês, 2007

Trinta Leituras, Presença, Lisboa, 2007

Obras de Bernardim Ribeiro (com Maurício Matos), Presença, Lisboa, 2010

POESIA E FICÇÃO

- Vesperal*, Folhas de Poesia, Lisboa, 1957
Das Fronteiras, Pedras Brancas, Covilhã, 1962
Poesia 1957-68, Moraes, Lisboa, 1969 (2.^a ed., 1971)
Poesia 1957-77, Moraes, Lisboa, 1979
Partes de África, Presença, Lisboa, 1991; Record, Rio de Janeiro, 1999.
Ed. italiana, 2010; ed. alemã, 2010; ed. inglesa, 2015
Viagem de Inverno, Presença, Lisboa, 1994
Pedro e Paula, Presença, Lisboa, 1998 (2.^a ed., 1998); Record, Rio de Janeiro, 1999. Ed. espanhola, 2002; ed. italiana, 2003
Viagem de Inverno e Outros Poemas, Record, Rio de Janeiro, 2000
Vícios e Virtudes, Presença, Lisboa, 2000 (2.^a ed., 2001); Record, Rio de Janeiro, 2002
Sem Nome, Presença, Lisboa, 2005; Record, Rio de Janeiro, 2006. Prémio do PEN Clube Português. Ed. espanhola, 2008; ed. italiana, 2011
Natália, Presença, Lisboa, 2009; Azougue, Rio de Janeiro, 2010
Poemas Novos e Velhos, Presença, Lisboa, 2011
Tão Longo Amor Tão Curta A Vida, Presença, Lisboa, 2013; Rocco, Rio de Janeiro, 2013. Ed. checa, 2016
Romance, Presença, 2015; Lumme, São Paulo, 2016

ÍNDICE

NOTA INTRODUTÓRIA.....	11
------------------------	----

I

CAMÕES E A MODERNIDADE DA TRADIÇÃO

Uma cantiga de D. Dinis	15
Três faces de Eva	23
Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e a escola bernardiniana.....	41
Uma cantiga de amigo de Bernardim Ribeiro?.....	68
Dois vilancetes de Luís de Camões na tradição medieval galego- -portuguesa	78
Camões: o imaginário da malandragem.....	95
Luso, filho de Baco	105
Transforma-se o amador na cousa amada	121

II

HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO

História como profecia, profecia como História: Fernão Lopes, António Vieira, Oliveira Martins	133
A alucinação na literatura.....	143

Don Quixote e Dulcinea	156
Eça de Queirós: o retrato da cópia	159
Fernando Pessoa, Cesário Verde e as ficções da identidade	162
M. Teixeira-Gomes: imaginação e memória	170
José Saramago e os caminhos do amor	185
<i>A Balada da Praia dos Cães</i> trinta anos depois	195

III

TESTEMUNHOS

Pensamentos e escritos (pós)coloniais: Partes de África	203
Sophia: casa branca em frente ao mar enorme	216
A utopia da negação	222
Mário Cesariny: raposa branca num campo de neve	231
Manuel de Castro na cidade inclinada	237
Sobras Completas	242
Uma poesia que aleija	250
Herberto Helder: Recomeçar	258

IV

TEXTOS E CONTEXTOS

Oito séculos de literatura	263
----------------------------------	-----

NOTA INTRODUTÓRIA

Contemporâneos são todos aqueles com quem vivemos. Daí o título desta colectânea de ensaios e de testemunhos, com Luís de Camões em predominante recorrência entre D. Dinis e Herberto Helder.

A escolha não foi fácil, tenho por aí muitas vidas dispersas. De uma lista inicial de quase o dobro, ficaram vinte e cinco. O livro termina com um algo ambicioso (mas sem dúvida omissivo) enquadramento analítico dos oito séculos de literatura portuguesa no seu contexto histórico e cultural. Esse *overview* foi-me encomendado pelos meus colegas de Oxford para um *Companion to Portuguese Literature* destinado primordialmente a um público universitário. Creio que esta versão portuguesa poderá também ajudar a contextualizar os textos aqui recolhidos.

Fiz alguns cortes, correcções ou acrescentamentos em vários textos; fundi parcialmente dois ou três; evitei sempre que possível repetições. Mas há deliberadas interconexões em vários deles. Os locais ou circunstâncias da primeira apresentação ou publicação são gratamente indicados a seguir a cada texto.

|

CAMÕES E A MODERNIDADE DA TRADIÇÃO

UMA CANTIGA DE D. DINIS

A escrita de qualquer obra depende, em larga medida, do contexto social e cultural. Também a leitura. Escrita e leitura têm, portanto, como referentes implícitos, códigos socioculturais que podem coincidir ou não. Se coincidem, a leitura é imediata. Se não coincidem, uma leitura imediata produz inevitáveis mal-entendidos. O problema torna-se exemplarmente evidente na leitura moderna da literatura medieval.

A sociedade medieval concebia-se como parte de uma totalidade metafísica de que o mundo material era o aspecto visível. Por isso a literatura medieval visava sempre a designar o concreto para significar o abstracto. A realidade concreta tinha, enquanto real e concreta, um valor semântico metafórico. Não hoje. E o leitor moderno que não refira o discurso medieval ao código sociocultural nele implícito entenderá, em função do seu próprio código, a designação da realidade concreta como a sua significação última. Na pior das hipóteses, o texto torna-se incompreensível por absurdo. Na melhor — se é melhor —, o texto fará sentido, mas erradamente, porque terá parecido fazer sentido total.

Exemplo do primeiro perigo, no campo da literatura portuguesa, é a persistente incompreensão dessa obra-prima de um Renascimento ideologicamente medieval que é a *Menina e Moça*. Terem alguns detectado «loucura» em Bernardim Ribeiro é na verdade um diagnóstico do método de leitura que necessitou de postulá-la¹. Exemplo do segundo

¹ V. Helder Macedo, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, Moraes, Lisboa, 1977 (2.^a ed., Guimarães Editores, Lisboa, 1999).

perigo é a não menos persistente leitura das cantigas de amigo como meras descrições factuais, deliciosamente ingénuas, do dia-a-dia da vida medieval. A ingenuidade, no entanto, é do leitor que restringe ao meramente designativo uma linguagem cuja significação depende de uma superestrutura simbólica a que se refere e de que é a sábia aplicação. O discurso poético dos trovadores — produto de uma sociedade que se considerava, ela própria, expressão de uma realidade metafísica —, ao usar os significantes do mundo físico como metalinguagem (ou, mais propriamente, como «discurso de segundas intenções»), concretizava o simbólico. Tratava-se de uma metalinguagem que podia usar as palavras do mundo real porque este era então (como não é agora) concebido como o reflexo de uma ordem absoluta. A maneira moderna de pensar, pelo contrário, tende a conceber o símbolo como um processo de abstracção.

A progressão semântica linear de uma cantiga de amigo é quase inexistente. Leia-se a seguinte cantiga de D. Dinis:

Levantou-s'a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar alva.

Levantou-s'a louçãa,
levantou-s'alva,
e vai lavar delgadas
em o alto:
vai-las lavar alva.

Vai lavar camisas
(levantou-s'alva);
o vento lhas desvia
em o alto:
vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas
(levantou-s'alva);
o vento lhas levava
em o alto:
vai-las lavar alva.

O vento lhas desvia
(levantou-s'alva):
meteu-s'alva em ira
em o alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lhas levava
(levantou-s'alva);
meteu-s'alva em sanha
em o alto.
Vai-las lavar alva.²

O poema tem trinta versos, dos quais apenas sete são inteiramente novos no seu contexto: a primeira estrofe, e os versos «o vento lhas desvia» e «meteu-s'alva em ira». Todos os outros são versos repetidos ou sinónimos. Mas a técnica paralelística permite que o sentido de cada estrofe seja sucessivamente modulado, nas estrofes seguintes, numa série de variações amplificadoras; e o «leixa-pren», reproduzindo o último verso variável de um grupo estrófico no primeiro verso do grupo seguinte, integra sempre o que se segue naquilo que o precede. O poema não progride linearmente mas, por assim dizer, em círculos secantes de significação, sucessivas hipóstases semânticas que o refrão constantemente refere à primeira estrofe, o núcleo modular de todo o poema. A própria organização do discurso exemplifica, ao progredir por derivação, a maneira de pensar medieval.

² V. Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1976 (3.^a ed., 1996).

As cantigas paralelísticas têm em comum com a poesia concreta a quase abolição do tempo lógico-linear do discurso, submetido como está ao espaço que o institui. Mas aí as semelhanças param, porque a poesia concreta procura instituir-se a si própria, espacialmente, como, ao mesmo tempo, o objecto e sua expressão; e as cantigas paralelísticas visam a um sincretismo do tempo real e do intemporal. O seu discurso acontece num tempo ambíguo por elas instituído.

No plano narrativo imediato o poema de D. Dinis é efectivamente a pequena descrição de um episódio quotidiano rural que parece ser apenas: uma rapariga levanta-se de madrugada e vai lavar roupa que o vento leva e que ela, zangada, segue. No plano metafórico, o significado do poema é muito mais complexo, e, para o leitor ingénuo, extremamente surpreendente porque sem relação imediata com o narrado: descreve uma primeira experiência sexual que, por sua vez, caracteriza, no plano simbólico, o erotismo como uma força abstracta de cuja manifestação concreta o episódio narrado é uma exemplificação.

O poema começa por estabelecer uma deliberada imprecisão no significado da palavra «alva», no verso «levantou-s'alva». É um atributo de «velida»? Um seu quase sinónimo? Ou o verso significa «amanheceu»? Tudo isso ao mesmo tempo — e, portanto, muito mais. Esta básica plurissignificação simultânea constitui, aliás, o nódulo semântico do poema. A palavra «alva», porque usada simultaneamente em todos os seus sentidos, define uma perfeita identidade entre a moça e — por extensão metonímica — a própria água onde ela lava a roupa para, implicitamente, também a manter *alva*. E a mesma palavra «alva» é o nódulo morfológico e fonológico do poema. Com efeito, as suas sílabas — e muito especialmente as suas consoantes — recorrem através de todo o poema em sucessivas transliteraões. Observe-se, por exemplo, como os componentes do refrão «VAi-LAs LAVAr ALVA» são, praticamente, os da palavra «alva».

Só o valor semântico da palavra «vento» não parece depender da palavra «alva», representando, pelo contrário, qualquer coisa que se lhe opõe: o «vento» perturba a «alva» ao interromper a actividade de «lavar». Mas leia-se o poema em voz alta: a onomatopeia dos

sons em *v* e *l* que domina os seus versos é obsessivamente sugestiva do volver veloz da ventania. A deriva por transliteração da palavra «alva» torna-a portanto no significante do vento que vai agir sobre a própria «alva». Isto estabelece uma paradoxal relação de causa e efeito entre os dois significantes polarizados do poema — «alva» e «vento» — que não é justificada pelo valor designativo das palavras, nem, conseqüentemente, pela narrativa factual que o poema também é (a história da alva rapariga que se levanta de madrugada para ir lavar roupa que o vento leva, e que — como se tivesse causado inconscientemente a acção do vento — fica «em ira» por causa dele)³. Torna-se assim necessário entender as palavras «alva» e «vento» a um nível de abstracção que justifique a relação linguística contextual que o seu valor designativo não comporta. Isto automaticamente transpõe também para esse nível a própria narrativa concreta de que essas mesmas palavras, de pólos semânticos, passam a ser ao mesmo tempo as chaves simbólicas.

Os vários sentidos da palavra «alva» têm todos em comum uma sugestão de pureza. A madrugada é sempre «pura». E uma camponesa que lava ela mesma a roupa, ao sol, «em o alto», para ser ainda «alva» tem de ser muito jovem — o que realisticamente permite que a palavra seja entendida com o valor associativo de «virgem», aliás também comum: o branco é a cor tradicionalmente simbólica da virgindade. Quanto à actividade de lavar (limpar, purificar e, em suma, «alvejar»), ela própria é, afinal, o exercício da qualidade «alva», a núbil virgindade da «velida».

As «camisas», roupa feminina bem mais íntima do que a palavra moderna designa, eram usadas em contacto directo com o corpo nu, o que acentua o seu valor mágico de substituição metonímica de quem as usa, que aliás está na base de todos os feiticismos. Ora o lavá-las

³ A palavra «ira» não significa necessariamente apenas zanga ou desagrado, mas sugere também uma excitada resposta sexual. Mais avisada, a formosa Leonor camoniana teria ido «não segura». V. «Dois vilancetes de Camões e a tradição lírica medieval», neste livro.

constitui o ponto de incidência do «vento» na «alva». Recorde-se: no sonho de Nausícaa, Atena lembra-lhe que tem de ir lavar a roupa em preparação para as bodas. Enquanto a lava, vê Ulisses e deseja que o amante prometido seja como ele. A lavagem da roupa, tal como o banho nupcial, era (e ainda é nalgumas sociedades) um ritual simbólico da expectativa núbil, cujo significado profundo se relaciona com a arquetipal associação entre a água e a sensualidade feminina. As camisas são levadas pelo vento, o transportador do pólen, o mítico fecundador das éguas ibéricas, o amante — e, recorde-se, no quadro de Botticelli, o fecundador das águas de onde nasceu Vénus.

É a lavagem das camisas, como expressão da virgem expectativa núbil da «velida», que provoca o sopro fálico do vento. A relação linguística que o texto estabelece entre «alva» e «vento» é justificada no plano simbólico do poema e não no plano do real. A donzela *real* fica «em ira» quando o vento investe sobre as camisas que lava. Mas note-se que tinha ido lavar as camisas «em o alto», numa nascente ou ribeira num monte⁴. E o vento sopra sempre do «alto»: ao ir para o «alto» a velida, ou o que ela simboliza, foi colocar-se à mercê do vento, ou do que o vento simboliza. Tal como as transliterações da palavra «alva» sugeriram o movimento do vento, assim também a actividade simbólica da jovem alva necessitou da acção do vento. E quando a sua qualidade de «alva», representada pelas camisas que lava, é levada pelo vento para o alto, ela própria, pessoa real, mete-se «em ira em o alto», talvez mesmo com a alvura transformada num rubor sugerido pelas palavras «ira» e «sanha», e devido à violência de uma iniciação erótica implicitamente rejeitada ao nível da sua vontade pessoal, mas simbolicamente requerida pela sua condição biológica e social de núbil.

⁴ A palavra «alto» é frequentemente usada nas cantigas de amigo para significar o mar: mar alto (e por extensão, águas profundas e caudalosas). Embora dificilmente se possa entender aqui nesse sentido (seria absurdo, por exemplo, lavar roupa em água salgada), o eco desse significado, pela básica associação da água com a sensualidade feminina, traz à localização serrana deste poema uma ambiguidade sugestiva da complementaridade dos opostos «alva» e «vento» também já detectada pela análise textual.

Este complexíssimo poema de D. Dinis parece ser uma versão posterior (se é posterior) da cantiga de Pero Mõogo «Levou-s’ a louçã», da qual substitui a arquetipal lavagem do cabelo pela ritualística lavagem das camisas, e a simbologia do cervo pela do vento — aquele «do monte», este «em o alto». Substitui também, o que é muito mais subtil, a imagem central do poema de Pero Mõogo — «o cervo do monte a águia volvia» — pela metáfora estrutural criada pela deriva consonantal do poema. Com efeito, em ambos os poemas aquilo que, respectivamente, a «águia» e a «alva» significam é «volvido» por aquilo que o «cervo» e o «vento» significam. Mas à imagem de Pero Mõogo corresponde, como um significante equivalente, a organização morfológica e fonológica do poema de D. Dinis. Por isso, a cantiga de D. Dinis é, simultaneamente, mais abstracta no seu significado simbólico, e mais concreta no uso dos seus significantes linguísticos — o que a coloca surpreendentemente próxima, ao mesmo tempo, da experimentação concretista dos nossos dias e da expressão simbolista do fim do século XIX. Por um lado, este poema, onde não há uma única imagem, constitui ele próprio o símbolo que o leitor tem de decifrar; por outro lado, é pelo uso de uma palavra-chave «alva» — em todos os seus valores semânticos ao mesmo tempo, e pela deriva permutatória dos seus componentes fonológicos e morfológicos, que D. Dinis, estabelecendo uma relação directa entre os significantes linguísticos do poema e o seu significado simbólico, transforma uma narrativa factual num episódio mítico.

O resultado é a própria realidade ser investida com o valor de mito, fundindo-se com ele sem com ele se confundir. Porque convém não esquecer que, no fim do poema, a rapariga que foi lavar roupa é também ainda apenas a rapariga que foi lavar apenas roupa e se zangou por o vento apenas vento a ter interrompido. A metalinguagem do poema tornou em metalinguagem o real quotidiano, tornando a rapariga mesma (porque a personificação humana e socialmente funcional de «alva») no ponto de articulação entre a sociedade real e o modelo mítico ou metafísico a partir do qual a sociedade é entendida. A rapariga transforma-se, assim, num símbolo ou num significante mítico real

dentro dessa sociedade. O que talvez — se deste exemplo se pode generalizar — ajude a explicar um pouco o estranho artifício que está na base de todas as cantigas de amigo: serem escritas por homens, numa sociedade controlada por homens, mas do ponto de vista da mulher, e muitas vezes em voz feminina.

[Stephen Reckert e Helder Macedo. *Do Cancioneiro de Amigo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1976; 3.^a edição, 1996.]

TRÊS FACES DE EVA

Foi Stephen Reckert quem me abriu as portas do mundo da poesia medieval galego-portuguesa. De início, no entanto, a magia desse mundo parecia-me estar circunscrita às cantigas de amigo, e eu teria concordado com aqueles que consideram as cantigas de amor demasiadamente convencionais na sua estilizada glorificação da mulher, e as cantigas de escárnio e maldizer demasiado cruas no aviltamento da mulher para poderem ser apreciadas como poesia.

Ambos os julgamentos são quase verdadeiros. Mas este «quase» aponta para um problema de que eu suspeitava já então mas que tinha deixado de lado, porque é justo reconhecer que também há algumas cantigas de amor admiráveis e que nem todas as cantigas de escárnio e maldizer podem ser relegadas a uma misoginia poeticamente intransitiva, mesmo quando são violentamente obscenas. As melhores cantigas de amor são salvas pela veracidade poética da expressão do amor, e as melhores cantigas de escárnio pela inventividade do seu humor irreverente. Mas o problema, para mim, mais interessante tem a ver com a coexistência no mesmo tempo e lugar, e muitas vezes na obra do mesmo poeta, de cada uma das três diferentes — e até contraditórias — perspectivas: abstracção do feminino, identificação com o feminino e degradação do feminino. Uma escala platónica do amor codificada através das três perspectivas poéticas? Amor sublime, amor misto, baixo amor? Talvez. Pelo menos em parte, e mesmo sem ser necessário recorrer à teorização do platonismo, já que a própria escala platónica representa uma percepção intemporal que não precisa de Platão para ser inerente a toda a poesia de amor.

Em contraste com as cantigas de amor e as cantigas de escárnio, que tendem a ser mais prolixas, a extraordinária complexidade das cantigas de amigo deriva de duas simples estratégias poéticas. A primeira é a rigorosa estrutura paralelística, que exige a modulação metafórica de seu vocabulário limitado, à semelhança do que acontece com a variação semântica das seis palavras terminais dos versos da sextina. A segunda é o uso da voz feminina, que pressupõe um discurso masculino por trás da máscara feminina, exigindo que o poeta pense no outro feminino a partir de seu eu masculino. Este posicionamento é essencialmente teatral e, por isso, nem sempre manifesta, nem nunca constitui apenas, uma atitude narcísica, mesmo naquilo que possa ser um modo de transformar o desejo do amador no desejo da amada.

As cantigas de amigo têm sido minuciosamente estudadas por Stephen Reckert, que demonstrou as suas subtis complexidades através de rigorosas análises textuais que enriqueceram consideravelmente a percepção crítica do género. Ao regressar agora ao mundo da poesia medieval depois que, há já várias décadas, colaborei com Stephen Reckert no livro *Do Cancioneiro de Amigo*¹, não pretendo, portanto, considerar de novo essas obras-primas minimalistas, mas simplesmente explorar algumas das perplexidades que já então sentira. E procurarei fazê-lo, não através de uma discussão teórica, mas a partir da leitura de alguns poemas que sugerem conexões entre os três diferentes géneros e que, de uma perspectiva semântica, por vezes chegam a tornar difícil determinar a que género pertencem. Para as cantigas de amigo utilizei os textos publicados em *Do Cancioneiro de Amigo*; para todas as outras servi-me da antologia coligida por Alexandre Pinheiro Torres (PT)² não apenas porque ela contém comentários perceptivos e

¹ Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*. Documenta Poética, 3. Lisboa, Assírio & Alvim, 1976. Referências identificadas como R e M e o número de página.

² «E por que alguas cantigas i há em que falam eles e elas outrossi, por ém é bem de saberdes se som d'amor, se d'amigo; por que sabede que, se eles falam na prima cobra e elas na outra, [é d']amor, por que se move a razom d'ele, como vos ante dissemos;

paráfrases extremamente úteis, mas por ser o trabalho de um *scholar* cuja ligação com Stephen Reckert é ainda anterior à minha. Fico assim muito feliz em torná-lo parte desta minha homenagem a um mestre e amigo com quem ambos trabalhamos, ele em Cardife e eu em Londres.

O grande manipulador das interferências irônicas entre os três tipos de cantigas é sem dúvida o civilizadíssimo *dandy* medieval (como gosto de imaginá-lo), D. João Garcia de Guilhade. Considere-se, por exemplo, o poema cuja primeira estrofe diz:

Morr'o meu amigo d'amor
e eu non lhi creo bem,
e el mi diz logo por en
ca verrá morrer u eu for,
e a mi praz de coração,
por veer se morre, se non. (R e M, 90-91)

Tecnicamente trata-se, é claro, de uma cantiga de amigo, tal como a define a *Arte de Trovar* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*: é a mulher quem fala³. Só que ela fala sarcasticamente, como nas cantigas satíricas de escárnio, e o objecto do seu sarcasmo é o estereotipado falso amador que afirma estar a morrer de amor por ela. Através dessa voz feminina, Garcia de Guilhade zomba não apenas de si próprio mas, mais amplamente, do código convencional do amor cortês encarnado nas cantigas de amor. Tal como a cantiga de D. Dinis — «Proençaes soen mui bem trobar» — a cantiga de Garcia de Guilhade é ao mesmo tempo um exercício poético de crítica literária e uma lição de como se deve amar em vez de como obedecer aos códigos da falsificação retórica

e, se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo [...]» (Biblioteca Nacional, MS 10991). Apesar de estas referências serem feitas para esclarecer especificamente o caso das cantigas em que ambos, o homem e a mulher, falam, o princípio geral da constituição dos géneros fica a partir daí evidente.

³ Alexandre Pinheiro Torres, ed., 1977. *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*. Porto: Lello & Irmão. Referências identificadas como PT e o número da página.

do amor. Complementa, assim, o poema de D. Dinis, embora seja menos didático e mais irónico do que essa outra mais famosa *ars amatoria*.

Ora acontece que, ao tempo em que João Garcia de Guilhade escrevia as suas cantigas, havia um outro poeta que passava a vida a morrer de amor: Roi Queimado. O comentário satírico do poema de Guilhade, que é na verdade uma cantiga de escárnio travestida em cantiga de amigo, poderia muito bem ter sido endereçada a Queimado, o que a tornaria ainda mais próxima do modelo das cantigas de escárnio e maldizer, que visam geralmente pessoas e situações específicas. E é mesmo provável que o tenha sido, já que Roi Queimado escreveu uma cantiga de amor sobre o mesmo tema em que ele próprio menciona D. João Garcia:

Preguntou Joan Garcia
da morte de que morria;
e dixе-lh'eu todavia:
«A morte d'esto se m'ata:
Guiomar Affonso Gata
Est'a dona que me mata.» (PT, 404)⁴

A cantiga de Queimado é portanto a resposta a uma pergunta que lhe tinha sido feita por D. João Garcia de Guilhade. E nesta resposta ele revela o nome da sua amada, o que é uma grave transgressão ao código do amor cortês. Confessar o nome da amada é nada menos que um sacrilégio. Só que Queimado poderia estar a usar essa violação da *mesura* cortês como um modo de ele próprio satirizar um outro poeta que havia tornado tais indiscrições numa espécie de assinatura poética. Esse poeta é Pero Garcia Buralês que, além do mais, por sua vez satiriza abertamente Roi Queimado numa cantiga de maldizer:

⁴ «Se os olhos escravizam o apaixonado, por que não vingar-se o Poeta deles? [...] Dá-se, nesta cantiga, a circunstância curiosa de o trovador considerá-los como *parte fora de si*, quase uma entidade estranha, um inimigo que precisa aniquilar. [...] É esta curiosíssima tentativa de amputação que o trovador vai levar a cabo [...]» (PT, 171).

Roi Queimado morreu com amor
em seus cantares, par Santa Maria,
por ãa dona que gran bem queria;
e, por se meter por mais trobador,
por que lh'ela non quis(o) bem fazer,
feze-s'el em seus cantares morrer;
mais resurgiu depois ao tercer dia. (PT, 123-124)

Queimado estaria certamente a par da série das cantigas de amor em que Burgalês acentua o tumulto da paixão através da quebra do código do segredo amoroso, declarando-se tão louco de amor que não conseguia deixar de referir o nome da amada, embora ainda assim o disfarçasse ao fornecer três nomes possíveis em vez de um só: Joana? Sancha? Maria? A atitude de Pero Garcia Burgalês é claramente irónica, mas de qualquer modo vai longe de mais quando aumenta a indiscrição ao declarar que Joan Coelho (possivelmente o trovador D. João Soares Coelho) sabia o seu segredo. Ora, se isto era verdade, só o poderia saber por uma inconfidência do próprio trovador. Na última estrofe do primeiro poema dessa série diz:

Direi-a já... cá já ensandeci...
Joana est... ou Sancha... ou Maria
a por que eu moiro e por que perdi
o sen; e mais vos end'ora diria:
Joan Coelho sabe que é 'ssi! (PT, 112-113)

Não conhecemos a exacta cronologia desses poemas de Garcia de Guilhade, Burgalês e Queimado. É no entanto evidente que, ao longo do tempo, cada um desses poetas manteve diálogos satíricos com os outros. É portanto plausível que Roi Queimado tenha satirizado as indiscrições de Pero Garcia Burgalês exemplificando-as na que ele próprio cometeu ao nomear a amada Guiomar Affonso. E terá ido ainda mais longe ao zombar de si próprio e de sua propensão à morte de amor (e a ressuscitar depois ao terceiro dia, como Burgalês observa sarcasticamente),

quando escreve uma cantiga híbrida de amor e de amigo (é o poeta que fala, mas pondo palavras na boca da amada), na qual se vê a si próprio realmente morto e a amada finalmente convencida de sua sinceridade. E é aí que o poeta mais manifesta a sua capacidade de auto-ironia, pois em vez de a amada se arrepender, como seria de desejar, fica orgulhosa dos seus poderes fatais:

Pois que eu ora morto for',
sei bem ca dirá mia senhor:
«Eu são Guiomar Affonso!» (PT, 405)

Como vimos, das cinco cantigas mencionadas (uma de João Garcia de Guilhade, duas de Pero Garcia Buralês e duas de Roi Queimado), uma delas é uma cantiga de amigo, três são cantigas de amor e apenas uma é, estritamente falando, uma cantiga de escárnio e maldizer. Apesar disso estão todas relacionadas entre si através da ironia, e todas elas caberiam perfeitamente numa definição semântica de cantiga de escárnio e maldizer. Isto é verdade até no caso do tantas vezes injustiçado Roi Queimado, quer pela evidente auto-ironia com que quebra a lei do silêncio, devido ao nome da amada na resposta a D. João Garcia de Guilhade, quer pelo ardiloso retrato psicológico que dá da triunfante Guiomar Affonso, a gabar-se de ter sido ela a causa da sua tão alardeada e nunca consumada morte. O simpático auto-retrato que emerge destas cantigas é, afinal, o de alguém que não se leva nada a sério.

Mas voltemos por um momento a D. João Garcia de Guilhade, cuja cantiga de amigo («Morr' o meu amigo d' amor») começa, como vimos, por referir-se aos códigos de cortesia das cantigas de amor, embora apresentados sob a forma de uma cantiga de escárnio escrita em voz feminina. Este ardiloso artifício faz com que a mulher apareça como uma personalidade autónoma, capaz de assumir a sua própria identidade sexual. A mesma autonomia sexual da mulher é também evidente noutra cantiga de amigo de Garcia de Guilhade, na qual a amada faz referência ao nobre código do amor cortês («gran cordura», «sen») a fim de desmontá-lo na sua desdenhosa rejeição do amante. Neste seu

poema auto-satírico, D. João Garcia de Guilhade retrata uma mulher soberbamente livre — uma *belle dame sans merci* — cujo amor por ele já se gastou («ai, Dom Jam Garcia, já çafou!»), mas que ele claramente continua a admirar:

Per boa fé, meu amigo,
mui bem sei eu que m'houveste
grand'amor, e estevestes
mui gran sazón bem comigo;
mais vede-lo que vos digo:
já çafou.

Os grandes nossos amores
que mi e vós sempre'houvemos,
nunca lhe cima fizemos
como Brancafrol e Flores;
mais tempo de jogadores
já çafou.

Já eu falei em folia
convosc', e em gran cordura,
e em sem e em loucura
quanto durava o dia;
mas est', ai, Dom Jam Garcia
já çafou.

E dessa folia toda
já çafou.
Já çafou o pam de voda:
já çafou! (R e M, 94-95)

Nestes versos há certamente muito pouco do suposto narcisismo inerente às cantigas de amigo segundo aqueles críticos que as consideram sempre como uma usurpação masculina do feminino. Esta cantiga

de amigo, na verdade, não é menos uma cantiga de escárnio e maldizer do que o jocoso protesto, organizado numa estrutura paralelística semelhante às das cantigas de amigo, que é dirigido por D. João Garcia de Guilhade ao jogral que incorreu no lamentável hábito de dormir com a sua própria mulher, deste modo interferindo no pacífico adultério entre ela e o poeta:

Martin jograr, que gran cousa:
já sempre com vosco pouosa
vossa molher!

Vê(e)des m'andar morrendo,
e vós jazedes fodendo
vossa molher!

Do meu mal non vos doedes,
e moir'eu, e vós fodedes
vossa molher! (PT, 321)

O mínimo que se pode concluir é que há várias maneiras de morrer de amor e de não respeitar as convenções morais e poéticas. As almas puritanas podem legitimamente protestar contra este desavergonhado poema de Garcia de Guilhade, mas a verdade é que não é nem mais nem menos repreensível do que a famosa cantiga de amigo de João Zorro, contra a qual, que eu saiba, nunca ninguém se insurgiu pela sua imoralidade implícita:

«Cabelos, los meus cabelos,
el-Rei m'enviou por elos:
madre, que lhis farei?»
«Filha, dade-os a el-Rei.» (R e M, 184)

O conselho poderá ou não ter sido dado pela mãe da rapariga — «madre» pode simplesmente significar uma confidente feminina

mais velha e mais experiente — do mesmo modo que «el-Rei» pode não ser literalmente o monarca. Mas o que não há dúvida é que o poema se refere a uma transacção sexual, quer se trate de uma exigência relacionada ao *droit du seigneur* ou de qualquer outro contrato igualmente lucrativo. É evidente que esse homem poderoso, quem quer que ele seja, pretende obter muito mais do que os cabelos da jovem, que são o correlativo objectivo ou, dito melhor, a sinédoque, do seu corpo. E a mulher mais velha e experiente simplesmente diz à jovem que lhe dê o que ele quer, como se não tivesse outra escolha. Isto deveria ser matéria de uma cantiga de escárnio e, no entanto, não é. Se pensarmos um pouco na situação retratada, podemos até concluir que, por trás da encantadora vinheta medieval, com toda a sua ingenuidade lírica (excepto que os trovadores medievais eram tudo menos ingénuos), há uma pragmática aceitação da prostituição, com os benefícios materiais para a jovem implícitos no estatuto «real» do homem que exige os seus «cabelos», e com a «madre» desempenhando o papel de uma pré-celestinesca alcoviteira a encorajar a transacção.

Essa subtil mas nada inocente cantiga de amigo, onde os cabelos significam o corpo sexualizado da mulher, pode ser estilisticamente associada a uma das mais obscenas cantigas de escárnio dos Cancioneiros, escrita (provavelmente poucas décadas antes) por Pero de Ambroa, que também utiliza a sinédoque como artifício estrutural. A primeira estrofe diz o seguinte:

Pedi eu cono a ùa molher,
e pediu-m'ela cen soldos enton;
e dixeu-lh'eu logo: 'mui sem razon
me demandades; mais, se vos prouguer,
fazed'ora — e faredes melhor —
ùa soldada polo meu amor
a de parte, ca no ei mais mester. (PT, 60)

Ou seja: tendo a mulher exigido o pagamento de cem soldos em troca do seu corpo, o poeta-cliente decide regatear, e no processo

desconstrói o artifício retórico da sinédoque. Como esclarece, ele pretende usar apenas uma parte específica do corpo dela — o «cono» — e portanto não precisa do corpo todo. E argumenta que até mesmo o ouro só é pago em peças, moeda a moeda; que, no mercado, a carne e os legumes também são vendidos em peças separadas; e que, para esta transacção, ele não precisa, por exemplo, do umbigo; nem sequer teria de lhe tocar, já que pode perfeitamente ter a parte que pretende entrando-lhe por trás. O poema é extraordinariamente engenhoso na sua obscenidade e desenvolve um tipo de humor grosseiro que poderia ser descrito, em termos modernos, como surreal.

Já mencionei o trovador D. João Soares Coelho, possivelmente o mesmo João Coelho a quem Pero Garcia Buralês teria revelado o verdadeiro nome da sua amada — talvez Joana, ou talvez Sancha ou talvez Maria. Descendente do honrado Egas Moniz, este D. João foi um dos cavaleiros que acompanharam D. Afonso III na conquista do Algarve. Um número considerável de poemas seus — escritos nos três modos de cantiga — chegou até nós, tornando possível comparar as diversas perspectivas que ele adopta no uso desses géneros. Numa das suas cantigas de amor há também um elemento surreal de desconstrução por sinédoque, semelhante ao que encontramos na cantiga de escárnio de Pero d'Ambroa, no modo como manipula o motivo trovadoresco dos olhos como instrumento do amor. Nessa cantiga («Non me soub'eu dos meus olhos melhor»), a sinédoque dos olhos para significar o sentimento do amor é tratada de um modo absolutamente literal. O poeta decide vingar-se não só do sofrimento padecido pelo que vê através dos olhos quanto nos próprios olhos, como perceptivamente indicou Alexandre Pinheiro Torres, ao considerá-los como «parte fora de si, quase uma entidade estranha, um inimigo que precisa aniquilar». Mas esta atitude, que implicaria a possibilidade de amputar fisicamente a essência dos sentimentos experimentados através do olhar, reduplica o seu sofrimento, porque afinal os seus olhos são e sempre foram apenas um veículo de si próprio. Conclui o poema declarando:

E na vengança que deles prendi,
Gran mal per fiz a eles e a mim. (PT, 170)

Das cantigas de amigo de João Soares Coelho, a mais bela é possivelmente uma em que usa uma situação frequente no género: a jovem que vai à fonte lavar os cabelos e lá encontra o seu amigo. O tema é o mesmo da algo mais explícita cantiga de Pero Môogo que começa:

Levou-s'a louçana, levou-s'a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria
leda dos amores, dos amores leda

e que culmina com a imagem de um simbólico cervo do monte «volvendo a água» (R e M, 112-13). Na cantiga de João Soares Coelho, a jovem está também a descrever a consumação física do amor, o cabelo é igualmente utilizado para significar a sexualidade feminina, e a mãe — a mulher mais velha — é mais uma vez a confidente a quem a jovem confessa a consumação do seu amor:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte, e paguei-m'eu delos
e de mi, louçãa.

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte, e paguei-m'eu delas
e de mi, louçãa.

A la fonte, e paguei-m'eu deles:
aló achei, madr', o senhor deles
e de mi, louçãa.

Ante que m'eu dali partisse,
fui pagada do que m'el disse,
e de mi, louçãa. (R e M, 132)

João Soares Coelho é ao mesmo tempo um trovador conceptualmente complexo, como evidenciado na cantiga de amor em que usa a sinédoque dos olhos, e poeticamente subtil, como se pode ver na cantiga de amigo sobre a jovem que vai à fonte. Falando da perspectiva masculina na cantiga de amor, investe de sentimento genuíno um tópico desgastado da tradição trovadoresca. Assumindo a voz feminina na cantiga de amigo, dá uma imagem feliz e dignificante da consumação do desejo numa sexualidade assumida e mutuamente satisfeita. Mas este trovador complexo e subtil é também o autor de cantigas de escárnio e maldizer incrivelmente obscenas. Uma delas ultrapassa todos os limites do abjeccionismo e se, como parece, é um poema autobiográfico, revela a mais extraordinária capacidade de autoderrisão. É a cantiga que começa:

Luzia Sánchez, jazedes em gran falha
comigo, que non fodo nem mais migalha

e que está organizada em estrofes de quatro versos seguidas do refrão:

Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia,
se eu foder-vos podesse, foder-vos-ia. (PT, 184)

O poeta explica que a doença venérea de que padece o tem em tal estado que, se conseguisse foder, ficaria prostrado durante três dias; confessa ainda que o Demo fez sua «pissuda cativa» tão impotente que nada consegue sair dela; e que não conseguiria levantá-la mesmo que a casa estivesse em fogo. Diz, enfim, que o seu espírito está disposto, mas que a Dona Luzia não deve esperar dele aquilo que a sua pobre carne já não consegue dar.

O autor desta cantiga de auto-sarcasmo dificilmente parece ser o mesmo poeta que escreveu sobre o sofrimento dos olhos contemplativos na cantiga de amor e sobre um amor satisfeito em saudável sexualidade na cantiga de amigo da jovem na fonte. Se, no entanto, perscrutarmos para além do efeito de choque da sua obscenidade, podemos perceber que combina a veemente insatisfação da cantiga de

amor com a nostalgia da vivência do erotismo celebrada na cantiga de amigo (*mais où sont les neiges d'antan?*). As duas percepções opostas convergem nesta saturnina cantiga de escárnio, que se transforma, a seu modo, numa celebração nostálgica da sexualidade. E, tal como em muitas cantigas de amigo, a mulher a que se refere o poema não é meramente um objecto do desejo mas, pelas suas exigências que ele não pode satisfazer, um sujeito sexualmente activo. Luzia Sánchez poderia ser entendida como uma versão mais velha da jovem que foi lavar os cabelos na fonte mas que encontrou lá um decrépito cervo do monte que já não conseguia «volver» a água. De uma perspectiva feminina, o que emerge desse poema é, portanto, a reversão das convencionais expectativas sexuais masculinas, numa situação grotescamente complementar à da mulher que despede o seu amante cortês, na cantiga de Garcia de Guilhade, sobre um amor que «já çafou» pelo uso.

A transposição — ou inversão — dos estereótipos masculino e feminino pode também manifestar-se como um comentário irónico a práticas financeiras nos contratos sexuais. Ou seja, à prostituição. Numa cantiga de maldizer de Afonso Eanes de Coton, o poeta queixa-se de Maria Garcia por ela não lhe ter pago os favores sexuais que ele lhe fez. A intenção, obviamente, é caracterizar a mulher como sexualmente tão carente e tão pouco apetitosa que tem de ser ela a pagar para conseguir as atenções sexuais de um homem. Só que o tiro sai pela culatra. A ironia inconsciente é que, ao querer degradá-la, propondo que seja ela a pagar-lhe nessa inusitada transacção sexual, é o poeta que se degrada ao assumir ele próprio o papel tradicional da prostituta.

O elemento subjacente à agressividade masculina evidenciada em muitas cantigas de escárnio e maldizer é o desconforto do homem em relação à incontrolada sexualidade da mulher, tradicionalmente associada ao orgástico frenesi destrutivo das bacantes. O que é notável, no entanto, é que esses medos tenham sido neutralizados, na poesia medieval galego-portuguesa, pela adopção de uma máscara feminina por parte dos autores masculinos das cantigas de amigo. Uma identificação masculina com o Outro feminino inclui possivelmente uma sugestão latente de que as mulheres que falam sobre o seu amor se

estão a comportar como se fossem homens, numa perspectiva que pode ser entendida, segundo algumas críticas feministas, como uma forma de usurpação masculina do feminino. Sugiro, no entanto, que tal estratégia pode representar, por outro lado, uma valorização positiva da diferença desse Outro feminino. Ainda assim, muitas cantigas de amigo (e não só as cantigas de escárnio) também revelam um latente medo masculino da sexualidade feminina, mesmo quando celebram a consumação plena do amor. As vastas ondas que ameaçam arrebatá-la a mulher que fala, na subtilíssima cantiga de amigo do jogral Meendinho — «Sedia-m’eu na ermida de San Simion / e cercaram-mi as ondas que grandes son» (R e M, 145-46) — são emblemáticas desse espanto masculino do poder da sexualidade feminina. E naquela que considero a obra-prima de D. Dinis — a cantiga de amigo que abre com os versos «Levantou-s’a velida, / levantou-s’alva» — a «ira» e a «sanha» com que a «velida» responde ao fálico vento é outra poderosa metáfora do avassalador ímpeto sexual feminino. Mas o que é sugerido nessas e noutras cantigas de amigo — e, em poesia, sugerir é sempre um modo de significar complexidades mais profundas e até contraditórias do que está a ser dito na superfície — tem um brutal equivalente explícito nas atitudes masculinas em relação à sexualidade feminina que se encontram nas cantigas de escárnio e maldizer.

O espanto masculino sobre a capacidade sexual da mulher está vividamente expresso, por exemplo, na cantiga de maldizer de Pero Garcia Buralês, dirigida a uma «Maria Negra, desventurada», que recorria ao uso de falsos pénis por lhe não bastarem os dos homens. Mas até estes rapidamente gastava e desfazia com os seus excessos e, ainda insatisfeita, bradava por mais: «per pissas berra, em terra deitada» (PT, 125). Noutro significativo exemplo, dir-se-ia que a «ira» e a «sanha» da «velida» na bela cantiga de amigo de D. Dinis, ou a violência das ondas que ameaçam tragar a jovem à espera do amigo na ermida de San Simion na cantiga de Meendinho, têm uma transposta equivalência grotesca numa cantiga de maldizer particularmente grosseira, de Afonso Eanes Coton. O poema é dirigido a uma mulher chamada Marinha, não menos insaciável do que a Maria Negra. O poeta

queixa-se de que, por mais que se esforce, é incapaz de satisfazer essa mulher e, em desespero, vai-lhe «tapando» todos os orifícios: «cono», cu, narinas, orelhas, boca, olhos, com as partes correspondentes do seu próprio corpo, com a «pissa», com as mãos. É como se ele estivesse a tentar selar a ameaça de uma sexualidade tão incontrolável que poderia fazê-la explodir:

Marinha, en tanto folegares
tenho eu por desaguisado;
e são mui maravilhado
de ti, por non (ar)rebtareas:
ca che tapo eu (d)aquesta minha
boca a ta boca, Marinha;
e com estes narizes meus
tapo eu, Marinha, os teus;
e co'as mãos as orelhas,
os olhos e as sobranceiras;
tapo-t'ao primeiro sono
da mia pissa o teu cono,
como me non vej'a nenguu,
e dos colhões esse cu.

Como non rebentas, Marinha? (PT, 215)

Se podemos chegar a alguma conclusão a partir destes exemplos que permitem aproximar as três formas da poesia trovadoresca galego-portuguesa, é que todas elas ganham ao serem relacionadas entre si. Apesar das evidentes diferenças de perspectiva, há claras ligações temáticas entre a benigna identificação com o feminino nas cantigas de amigo, a representação hostil da sexualidade feminina nas cantigas de escárnio e maldizer e, evidentemente, a abstracção neutralizadora ou a reificação espiritualizada do feminino nas cantigas de amor. Os poetas das cantigas não tinham três faces distintas; apenas exprimiam de modo diverso as suas próprias contradições que, em última análise, podem ser entendidas como complementares.

Recusar essa complementaridade, cedendo a uma espécie de pudicícia moderna que nada tem a ver com eles, é desentender não apenas o tempo e o espaço cultural a que pertencem mas também as qualidades específicas das formas poéticas que utilizaram, já que cada uma delas funciona como um modificante das outras. E não poderia ser de outro modo. Afinal, os três géneros coexistiram e é altamente improvável que um poeta que homenageou o «bom pres» e o «sen» da sua Senhora numa cantiga de amor desconhecesse as Marinhas, Luzias Sánchez e Marias Negras. Ou que, quando declara estar a morrer de amor por uma secreta amada (ou mesmo pela exibicionista Guiomar Affonso), não estivesse consciente de que por detrás da sua remota espiritualidade haveria também o corpo de uma «velida» «em sanha» capaz de causar «mortes» orgásmicas.

Como indiquei no início deste texto, D. João Garcia de Guilhade é o poeta cuja produção melhor ilustra as relações entre os três géneros. Escreveu cantigas de amigo que são também cantigas de escárnio, uma cantiga de escárnio estruturada como uma cantiga de amigo, e cantigas de amor que não são menos plurivalentes. E sempre, em todas elas, com uma fina percepção psicológica das ambiguidades inerentes ao amor, além de uma refrescante capacidade de zombar de si próprio. Na sua obra, a agressividade masculina das cantigas de escárnio e maldizer é contraposta com a assertividade feminina nas cantigas de amigo, e uma prevalecte ironia também enriquece e humaniza as habituais rarefacções da idealização feminina das cantigas de amor. Isto é particularmente evidente na cantiga de amor cuja primeira estrofe diz:

A boa dona por que eu trovava
e que non dava nulha ren por mi,
pero s'ela de min ren non pagava,
sofrendo coita, sempre a servi.
E ora já por ela 'nsandeci!
E dá por mi bem quanto x'ante dava!

Mais uma vez é como se D. João Garcia de Guilhade estivesse a dar um exemplo didático: os métodos tradicionais da sedução trovadoresca — «trobar», «sofrer coita», e mesmo «ensandecer» — resultaram em nada. Portanto, como diz nas segunda e terceira estrofes do poema, compor esse tipo de cantiga convencional tinha sido sempre um enfadonho problema para ele. Até porque, naturalmente, as mensagens que desse modo transmitia à sua amada eram sempre mal recebidas por ela. Sendo assim, decidiu dizer a verdade e tudo mudou para melhor:

pero per coita grande sofrí
omais ei dela quant'aver coidava:
Sandece e morte que busquei sempre i!
E seu amor me deu quant'eu buscava! (PT, 308)

O que a dona finalmente lhe dá não é, portanto, a remota espiritualidade de um amor que se bastasse a si mesmo e que, por isso, se pudesse satisfazer sem a participação dela, mas o tipo de amor que ele também sempre desejara. Afinal a amada tinha rejeitado os seus enfadonhos métodos de sedução e não os seus desejos de «sandice e morte». Estes, pelo contrário, ela estava perfeitamente desejosa de compartilhar em vez de deixá-lo a sofrer sozinho. Sandice e morte adquirem, assim, o significado alternativo de abandono sexual. E portanto, logo que os mal-entendidos sobre as intenções supostamente castas do poeta se esclareceram, a amada já lhe pode dar o amor que afinal ambos sempre desejaram.

D. João Garcia de Guilhade nunca nos deixa levar excessivamente a sério aquelas características da poesia medieval galego-portuguesa que as tornariam ou insuportavelmente obscenas ou enfadonhamente estereotipadas. Como Stephen Reckert já notou, Guilhade tende a fugir às convenções (R e M, 89). E Reckert também assinalou que, para este prolífico e irreverente trovador, a realidade do amor, mesmo nas suas formas mais cruas, pode ser altamente poética (e matéria de alta poesia) mas que nunca é apenas «literária» (R e M, 95-96). Esta justa percepção da obra de João Garcia de Guilhade também nos deve encorajar a

reler outros poetas cujas cantigas de amor possam parecer excessivamente literárias e cujas cantigas de escárnio de maldizer possam não parecer dignas de serem consideradas como boa literatura.

[«Three faces of Eve», *One Man's Canon: Five Essays on Medieval Poetry for Stephen Reckert* (org. Alan Deyermond), Queen Mary and Westfield College, London, 1998. Tradução portuguesa de Teresa Cristina Cerdeira, em *Metamorfoses*, n.º 3, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Editorial Caminho, Lisboa, 2002. Tradução revista pelo autor.]

SÁ DE MIRANDA, BERNARDIM RIBEIRO E A ESCOLA BERNARDINIANA

A Biblioteca Nacional de Lisboa adquiriu em 1983 uma vasta miscelânea manuscrita do século XVI (cod. 11353) que desde 1957 até poucos anos antes havia pertencido à coleção particular do Professor Eugenio Asensio. Numa breve referência a parte do seu conteúdo, o eminente erudito imediatamente sugeriu a extrema importância da colectânea, que informou ser encabeçada pela *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro e incluir algumas das suas écloas, poesias menores e o romance «Ao longo da ribeira» com um texto diferente do publicado no *Cancionero de romances* (Amberes, c. 1547); as duas comédias, algumas écloas e diversas cantigas de Sá de Miranda; obras de Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega e Boscán; e a écloa *Baltea* de Alonso Nuñez de Reinoso («tan aficionado a Bernardim») com um interessante prólogo não incluído na impressão dos seus poemas feita em Veneza em 1552. Segundo Asensio, a letra do manuscrito situa-o na primeira metade do século XVI, o conteúdo entre 1543 e 1546, mas para a cópia da *Menina e Moça* considera que se poderia reivindicar maior antiguidade¹.

É efectivamente demonstrável que a compilação da miscelânea (quase toda da mesma mão, incluindo, se não estou em erro, a cópia da *Menina e Moça*) não pode ter sido concluída muito antes da segunda data indicada por Asensio (embora possa ter sido depois), uma vez que

¹ Eugenio Asensio, «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo», *Revista Brasileira de Filologia*, 3 (1957), 59-81; e *Estudios Portugueses*, Civilização Portuguesa, II (Paris, 1974), pp. 199-223.

contém um poema sobre a morte da Princesa Maria, mulher de Filipe II de Espanha, ocorrida em 1545 (fols. 141r-144r), transcrito mais de cem fólios antes de dois obituários de 1543 (fol. 247v).

A riqueza do manuscrito, que a sua aliciante descrição já sugerira em 1957, foi confirmada pelo que entretanto se publicou: o texto diferente do *romance* «Ao longo da ribeira» desde logo anunciado e prontamente revelado pelo próprio Professor Eugenio Asensio²; uma versão mais longa e com algumas passagens melhoradas que também publicou das oitavas de Sá de Miranda «Al son de los vientos que van murmurando»³; e uma novela sentimental epistolar intercaladas de poemas, anónima e sem título, encontrada por mim mas cuja revelação só pode ser atribuída ao *scholar* britânico Professor David Hook, que a «crismou» com o nome dos protagonistas, «Naceo e Amperidónia»⁴. O que já não seria pouco, se não houvesse muito mais⁵.

Fiquei devendo a circunstância fortuita da descoberta dessa novela ao Dr. João Palma-Ferreira, que, na convicção de que as suas funções de Director da Biblioteca Nacional incluíam facilitar a investigação, sabendo do meu interesse na obra de Bernardim Ribeiro me fez chegar às mãos

² Eugenio Asensio, «El *romance* de Bernardim Ribeiro “Ao longo da ribeira”», *RFE*, 41 (1957) [1958], 1-19; e *Estudios Portugueses*, pp. 225-242.

³ Eugenio Asensio, «Texto integral y comentario del poema de Sá de Miranda *Al son de los vientos que van murmurando*», *Estudios Portugueses*, pp. 145-162.

⁴ David Hook, «*Naceo e Amperidónia: A Sixteenth-Century Portuguese Sentimental Romance*», *Portuguese Studies*, 1 (1985), 11-46. A novela foi republicada, com o mesmo título que David Hook lhe dera e com algo omissas referências às circunstâncias da sua primeira publicação: *Naceo e Amperidónia*, ed. Luís Fagundes Duarte, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Lisboa, 1986).

⁵ Na Introdução à sua monumental *Bibliografia* de Sá de Miranda, o Professor Pina Martins informa que o 2.º volume iria incluir, em apêndice, não só a nova versão do poema «Al son de los vientos que van murmurando», encontrada no manuscrito pelo Professor Eugenio Asensio, mas também uma nova versão da *Carta a Mem de Sá*. E acrescenta: «Consideramos como de importância não comum a publicação destas duas versões. Contamos também inserir, em apêndice ao volume 3.º, outros textos em lição inédita de maior relevo, talvez até mais valiosos, que, por ora, não estamos autorizados, pelo bibliófilo que os possui, a publicar.» José V. de Pina Martins, *Sá de Miranda e a Cultura do Renascimento*, I, *Bibliografia* (Lisboa, 1972), p. 25.

uma cópia completa do manuscrito, que graças à esclarecida decisão do seu novo proprietário, Professor José V. de Pina Martins, pudera adquirir para o acervo público. Foi também nessa cópia que isolei agora, numa secção dominada pela presença tutelar de Sá de Miranda, nove poemas (fols. 112r-113v) que julgo particularmente interessante comentar e publicar. Para facilidade de exposição, numerarei os poemas de I a IX.

O primeiro poema, um vilancete de Sá de Miranda, vem-lhe especificamente atribuído e surge na sequência imediata de outras obras suas. Os outros poemas não têm atribuição de autoria mas um deles (VIII) é seguramente de Bernardim Ribeiro. A série é de novo seguida (depois de uma quadra em português do obscuro poeta castelhano Don Antonio de Velasco⁶) por poemas de Sá de Miranda, de que os primeiros são as redondilhas sobre o mote «Saudade minha / quando vos veria» (com algumas variantes) e a cantiga dialogada «Naquela serra / quero ir morar» (também com alguns versos diferentes)⁷.

O vilancete de Sá de Miranda que encabeça a sequência é uma versão inteiramente diferente, que julgo até agora não registada, de outro vilancete seu com o mesmo mote. Dos oito poemas sem atribuição de autoria, seis, que eu saiba, também nunca foram registados (II, III, IV, V, VII, IX).

Os poemas pertencem quase todos ao género cancioneril de que Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro emergem como personalidades excepcionais. E embora não haja provas que permitam identificar com suficiente segurança os seus autores, a circunstância de o primeiro poema ser de Sá de Miranda e de o único outro de autoria incontroversa ser de Bernardim

⁶ No manuscrito, «dom ant.^o de valhasco». Este fidalgo tem cinco pequenas composições em castelhano no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e três em português (F. 161 b-d e F. 162 d). Agradeço a David Hook, entre várias outras indicações úteis, ter-me chamado a atenção para o recente artigo de Ian Macpherson, «The Admiral of Castille and António de Velasco: *Cancionero Cousins*», *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate* (Oxford, 1986), 95-107. O Professor Ian Macpherson informa que António de Velasco «was still alive, and governing the city of Burgos at one point during the revolt of the *comuneros* in 1521» (p. 107).

⁷ Já em 1972 o Professor Pina Martins havia informado que, depois da carta a Mem de Sá, o manuscrito «insere várias trovas em medida velha, com variantes de menor interesse, mas, mesmo assim, dignas de atenção [...]». *Op. cit.*, p. 41.

Ribeiro (VIII) torna plausível que a sequência incluía mais obras de um ou dos dois poetas, e muito particularmente de Bernardim, por já nela ter sido incluído anonimamente. Mas considero que é sobretudo a qualidade dos poemas que, aliás reforçando essa hipótese de autoria, justifica a sua publicação, independentemente de quem de facto os tenha escrito.

Optei por uma modernização, ainda que conservadora, da grafia dos poemas, tendo adoptado as seguintes normas: reduzi ao uso actual o emprego de várias letras para sons que ou são os mesmos ou são articulatoriamente próximos (i, j, y; c, q; u, v; g, gu; s, ss, ça, ço, ce, ci), de vogais e consoantes duplas não pronunciadas (soo = só; alltos = = altos), de vogais nasais (nũca = nunca), e do h mudo (hũu = um; omẽ = = homem); transcrevi o r com valor múltiplo como rr (morer = morrer) e o sinal tironiano como a copulativa e; desfiz abreviaturas (q̃ = que), usei acentos (ate = até), o hífen (tomeiuos = tomei-vos) e o apóstrofo (dacabar = d'acabar). Evitei quaisquer modernizações ortográficas que pudessem alterar o som das palavras (ueui = veui; desenparado = desemparedado; tam = tam); fui relativamente parco no uso de pontuação e introduzi as maiúsculas necessárias.

O primeiro poema foi transcrito por mim e os outros oito, com maior segurança e paciente generosidade, pelo meu colega Dr. José Manuel Feio, que assim substantivamente contribuiu para este trabalho.

I

Texto

Francisco de Sá de Miranda [fr^{co} desaademyr^{da}.]

Esperanças mal tomadas
agora vos deixarei
tam mal como vos tomei.

Tomei-vos sem fundamento
e caístes sobre mim;

éreis vãs, éreis de vento,
mas eu quis-vos sempre assi.
Convosco até qui vevi,
agora vos deixarei
pior do que vos tomei.

Trabalhei por vos sofrer
fiz tudo quanto podia;
este engano, esta prefia
a isto havia de vir ter.
Já nam pode menos ser
senam que vos deixarei
mui mal, qu'assi vos tomei.

Tudo me desenganava
eu só me quis enganar;
via que o que esperava
era não ter que esperar.
Tempo é de vos deixar,
pera isto me guardei,
agora vos deixarei.

Comentário

O leitor familiarizado com a obra de Sá de Miranda imediatamente terá reconhecido o mote, mas julgo que, tal como eu, terá continuado a leitura com crescente surpresa. Trata-se, com efeito, de um novo poema. O texto das outras redondilhas de Sá de Miranda com o mesmo mote é o seguinte⁸:

⁸ Francisco de Sá de Miranda, *Obras Completas*, ed. M. Rodrigues Lapa, Coleção de Clássicos Sá da Costa (Lisboa, 1937), I, pp. 9-10. Carolina Michaëlis de Vasconcelos dá como fontes para esta versão quatro manuscritos e as edições de 1595 e 1614. Cf. *Poesias de Sá de Miranda* (Halle, 1885), pp. XLVI-XCVIII.

Esperanças mal tomadas
agora vos deixarei
tam mal como vos tomei.

Que vida há de ser a minha,
por tempos, nem por mudanças,
que possam vir? Que não tinha
mais bem que estas esperanças.
Agora, às desconfianças
e suspeitas que farei?
Com que lhas defenderei?

Conselhos mal atinados,
o tempo ao menos vos canse,
partam cuidados, e vão-se —
e porém, oh! que cuidados!
Mas deixem-me erros passados,
em que eu por meu mal entrei,
e por meu mal sairei.

O novo poema de Sá de Miranda permite a primeira de quatro convergências entre esta sequência e o «Cancioneirito», como lhe chamou Carolina Michaëlis de Vasconcelos, publicado a seguir ao *Crisfal* e à *Carta* de Cristóvão Falcão na edição de Ferrara (1554) das obras de Bernardim Ribeiro. Dos outros três poemas, um é de Bernardim Ribeiro (VIII) e dois de autores desconhecidos (V e VI).

No seu comentário ao «Cancioneirito» (50 composições, das quais oito são de Bernardim, duas de Sá de Miranda e três de um autor cujas iniciais, A. L., ainda não levaram à sua identificação exacta) Carolina Michaëlis defende a hipótese, não impossível mas nunca provada, de que os outros poemas seriam de Cristóvão Falcão, já que «sendo a impressão de Ferrara composta das obras de DOIS poetas [...] confrades quanto ao culto da arte bucólica [...] é lícito *supor* que o Cancioneirito, contendo

versos de *um*, contenha igualmente versos do *outro*»⁹. A questão, primeiro levantada por Teófilo Braga, mantém-se como eles a deixaram.

Foi também Carolina Michaëlis que em nota a um dos poemas de autoria desconhecida no «Cancioneirito» (n.º 26, publicado imediatamente a seguir a uma das composições seguramente de Bernardim) sugeriu uma relação entre esse vilancete e o vilancete «Esperanças mal tomadas» de Sá de Miranda. A confrontação dos respectivos textos não só confirma a pertinência da observação como, e sobretudo, revela uma relação ainda mais próxima entre esse poema e a nova versão do vilancete de Sá de Miranda:

Enganosas esperanças
pois sem rezam vos tomei
com elle vos deixarei

Tomeiuos por hum engano
dalgũa cor ajudado
[dor?]
trouxestesme asim enganado
hum anno apos outro año
tudo foi para mais dano
pois nam vi ho que esperei
e vejo o que arreceei

Quando vos tomei em vão
com errado pensamento
falsas ereis e de vento
nam vos conheci entam
pois vos tomei sem razam
com ellas vos deixarei
jaa nunca esperarei¹⁰

⁹ Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, *Obras*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Coimbra, 1923), I, *Introdução*, pp. 168-169 (maiúsculas e itálicos da autora).

¹⁰ *Ibid.*, II, p. 318.

Mas o novo poema de Sá de Miranda permite também uma inesperada incursão na lírica camonianiana, se de facto são de Camões as voltas sobre o mesmo tema que o Visconde de Juromenha encontrou entre os papéis de Faria e Sousa. Carolina Michaëlis, apesar das suas frequentes reservas a Faria e Sousa, não põe em dúvida a atribuição ao referir que «sobre o mesmo mote fez voltas o Camões»¹¹, e nem José Maria Rodrigues nem Hernâni Cidade deixaram de incluir o poema nas suas edições. Mas, em militante rejeição de tudo que viesse de Faria e Sousa, Costa Pimpão não o incluiu na sua edição das *Rimas*. O que, no entanto, importa acentuar aqui é que uma comparação entre o poema agora revelado de Sá de Miranda e o atribuído a Camões logo torna evidente que não foi apenas voltas sobre o mesmo mote que o autor deste fez, mas sim uma paráfrase ou imitação poética das próprias voltas que sobre esse mote Sá de Miranda havia feito.

O poema de Sá de Miranda encabeça e, de certo modo, determina a organização temática da sequência em consideração; parece igualmente ter servido de modelo a um vilancete anónimo do «Cancioneirito» de Ferrara; a circunstância adicional de umas redondilhas atribuídas a Camões serem dele uma paráfrase, ao acentuar o seu conhecimento algo generalizado e a persistência da sua influência sobre outros poetas, torna particularmente surpreendente que até agora dele não houvesse qualquer notícia.

As redondilhas atribuídas a Camões são as seguintes, como publicadas na edição de Hernâni Cidade:

MOTE

Esperanças mal tomadas
Agora vos deixarei
Tão mal como vos tomei.

VOLTAS

Fostes tomadas em vão
De mim e sem fundamento.

¹¹ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 743.

Vós éreis todas de vento
E eu dele vivia então;
Se vos tomei sem razão,
Com ela vos deixarei
Tão mal como vos tomei.

Assim vos queria ter
Sem razão e mal tomadas,
Sabendo, quando deixadas,
Quanto havíeis de doer;
Mas nem isto pode ser,
Que por meu mal vos tomei
E por vós me deixarei.

Quereis que faça mudança!
De vós outro bem não entendo.
Isto só se ganha em vos vendo,
Isto só de vós se alcança.
Mas esta vã esperança,
Senhora, se eu a tomei,
Por vós, como a deixarei¹²?

Mas nem sequer seria esta a única composição de Camões inspirada no novo poema de Sá de Miranda, como se pode ver sobretudo na última estrofe das seguintes redondilhas, também publicadas pela primeira vez por Juromenha dos papéis de Faria e Sousa. Uso de novo a edição de Hernâni Cidade (pp. 179-180).

MOTE

Ó meu altos pensamentos,
Quão altos que vos pusestes
E quão grande queda destes!

¹² Luís de Camões, *Obras Completas*, ed. Hernâni Cidade, Coleção de Clássicos Sá da Costa (Lisboa, s/d), I, pp. 180-181. Uma leitura mais provável dos primeiros quatro versos da última estrofe, onde erros de cópia parecem ter-se introduzido, seria: «Quereis que faça mudança / de vós outro bem não tendo / isto se ganha em vos vendo / / isto só de vós se alcança.»

VOLTAS

Como de mim vos não vinha
Serdes firmes num estado
(Pois o viver enganado
Era o maior bem que tinha),
Castelo desta alma minha,
Quão alto que vos pusestes
E quão grande queda destes!

Sabia que éreis de vento
Como quem vos viu fazer;
Inda assim vos queria ter
Como éreis, sem fundamento.
Quem vos desfez num momento?
Ai! quão alto vos pusestes
E quão grande queda destes!

Note-se, finalmente, a correlação imagística que também acentua a provável convergência de outra fonte mirandina no mesmo poema: as conhecidas redondilhas «Ó meus castelos de vento», as quais, juntamente com o novo poema de Sá de Miranda, se verá que convergem na imagística do poema III desta sequência, assim por sua vez igualmente relacionável com o poema camoniano.

II

Texto

Esparsa ao mesmo propósito

Se com vos deixar achara
a morte que ando a buscar

ela só me consolara
e se tanto não tardara
pudera tudo acabar.
Mas vivo qu'hei-de fazer?
Sem nunca cuidar em al
desi mudarei meu mal
por que mo deixem sofrer.

Comentário

A relação temática entre este poema e o vilancete de Sá de Miranda (I) é acentuada pela epígrafe, «esparsa ao mesmo propósito», sem que isso no entanto só por si torne necessária a sua atribuição ao mesmo autor.

O sentido quase quiástico dos últimos três versos tem muito de bernardiniano. Mas quanto de Bernardim Ribeiro não tem também Sá de Miranda, de Sá de Miranda não tem Bernardim, e de ambos não têm vários outros poetas que escreveram sob a sua aura? Compare-se, em todo o caso, a seguinte «esparsa» de Bernardim¹³:

Chegou a tanto o meu mal
que nam sei estar sem ele
e fugo dond'há i al
como se fugisse dele.
Mas vendo-me em tal estado
que me vou craro matar
nam quero mais que cuidar
por ver s'enfado um cuidado
que me nam pod'enfadar.

¹³ Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral* (F. 211e), ed. E. H. von Kausler (Amsterdam, 1969), III, p. 541.

III

Texto

Trovas

Perdeo meu mal o remédio
de mim não sei qu'há-de ser
qu'o mal não se há-de perder.

Pera pequenos tormentos
não fui eu deixado assi.
Ergui altos pensamentos
que caíram sobre mim.
O mal grande cometi
que não tendo que perder
tenho tanto que temer.

Entreguei-me a confiado
e fui-me em cousas fiar
que me trouxeram cuidado
nam mo puderam levar.
Assi hei já d'acabar
porque convém de morrer
um homem só polo ver.

Comentário

Tal como o anterior, este poema emerge de uma área poética comum a Sá de Miranda e a Bernardim Ribeiro. Os versos «ergui altos pensamentos / que caíram sobre mim» permitem referenciá-lo directamente ao vilancete de Sá de Miranda que encabeça e constitui a matriz temática da sequência («esperanças mal tomadas / ... / / tomei-vos sem fundamento / e caístes sobre mim»). E ambos os

poemas fazem recordar as suas redondilhas «Ó meus castelos de vento» («caístes-mes tam asinha / caíram as esperanças / isto não foram mudanças / mas foram a morte minha»). O cunho mirandino parece, de facto, inegável. A menos que as próprias semelhanças entre III e I, até ao ponto de haver versos virtualmente idênticos («e caístes sobre mim» — «que caíram sobre mim»), pelo contrário tornem mais provável que se trate de uma referenciação, tão ao gosto do tempo, propositadamente feita por outro poeta, e não de um jeito repetitivo por parte do mesmo. Porque a verdade é que outros versos do poema, e sobretudo os três últimos da mesma estrofe («o mal grande cometi / que não tendo que perder / / tenho tanto que temer»), também correspondem a um tema recorrente, e mesmo obsessivo, na obra de Bernardim Ribeiro. E quanto menos provável se considerar que o poema seja de Sá de Miranda tanto mais provável se tornaria que fosse de Bernardim.

IV

Texto

Outras

Saudade que vos farei?
Pois vos nam posso deixar
por descanso vos busquei:
achei-vos pera cansar.

Verdade é que brada a pena
a causa que em vós traz.
Mas a vida é tão pequena
que pequena fora assaz.
Por descanso vos busquei:
isto m'ia ainda mingar.
E perdi o que cuidei
e o que pudera cuidar.

Comentário

Porventura mais mirandino do que bernardiniano (particularmente nas complexas e algo obscuras inversões sintácticas dos dois primeiros versos da «volta»), o seu sentido articula-se ainda assim com a percepção bernardiniana da vida como o que sobra daquilo que poderia justificá-la, na amarga ironia do conceito «mas a vida é tão pequena / / que pequena fora assaz».

V

Texto

Cantiga

Não passeis mais cavaleiro
nam passeis mais por aqui
qu'eu abaixarei meus olhos
jurarei que vos não vi.

Amo-vos eu cavaleiro
e de vós sam muito amada;
meu amor tão verdadeiro
que quereis, que sam casada?
Sinto minha dor dobrada
em passardes por aqui;
eu abaixarei meus olhos
jurarei que vos não vi.

Cavaleiro, andais cuidadoso,
desejais falar comigo;
meu marido é cioso
não vos posso ver, amigo.
Dobrado tenho o perigo

em passardes por aqui;
mas abaixarei meus olhos
jurarei que vos não vi.

Cavaleiro buscai dama
perdei já de mim cuidado
que me dais o meu dobrado
com temor de minha fama.
Eu sei outrem que vos ama
que matais em vir aqui;
eu abaixarei meus olhos
jurarei que vos não vi.

Resposta

Se meu cuidado pudera
ser mudado sem mor dor
senhora não padecera
por vós em fogo d'amor.
Matais-me com desfavor,
que farei, triste de mim?
S'abaixardes vossos olhos
nunca mor crueza vi.

Comentário

Este poema constitui a segunda convergência entre a sequência do manuscrito aqui publicada e o «Cancioneirito» de Ferrara. Em nota à versão nele reproduzida (onde descreve o poema como uma «cantiga popular, de menina em cabelo») Carolina Michaëlis informa que conhecia uma «antiga variante castelhana» do mote:

Non passedes, escudero,
tantas vezes por aqui,

que yo baxaré mis ojos,
juraré que vos non vi¹⁴.

A cantiga impressa em Ferrara e a cantiga incluída no manuscrito são, no entanto, dois poemas diferentes sobre o mesmo tema e a mesma situação, que não têm necessariamente de ser do mesmo autor. O novo poema é mais longo (36 versos em vez de 20) e mais informativamente concreto sobre o drama sentimental implícito que nele, além dos amantes contrariados e do marido, como na versão de Ferrara, envolve a personagem adicional de uma mulher cujo amor não é correspondido pelo cavaleiro («eu sei outrem que vos ama / que matais em vir aqui»). Igualmente sem equivalente no texto de Ferrara é a «resposta» do cavaleiro, a qual, contrapondo uma perspectiva masculina às razões (aliás, psicologicamente mais complexas do que na versão de Ferrara) da dama em «fingir que o não vê», também permite relacionar o sentido global do poema com os outros da sequência, cujos temas dominantes são os cuidados vãos e o desengano que não altera a vontade.

Não seria difícil encontrar correspondência para este pequeno «conto» nas relações sentimentais e conjugais de algumas personagens da *Menina e Moça* e também sugeridas pela poesia de Bernardim. Recorde-se, por exemplo, o poema que começa: «Não sam casado, senhora, / pois ainda que dei a mão / não casei o coração.» Deixemo-lo porém ficar assim.

O texto da cantiga incluída no «Cancioneirito» de Ferrara é o seguinte:

Nam passeis vos caualeiro
tantas vezes por aqui
que abaixarei meus olhos
jurarei que vos nam vi

Se me quereis de verdade
nam mo deis a entender

¹⁴ Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, *Obras*, I, p. 181.

folgai muito de me ver
dentro na vossa vontade
merecei-me em suidade
mas se passais por aqui
pois nam tenho liberdade
yurarei que vos nam vi

Quem tanto mal por vos sente
nam lhe deueis causar mais
e pois em minha alma estais
nam deis que falar agente
ynda que estejeis ausente
sempre vos vejo em mim
mas se mais vos vir presente
jurarey que vos nam vi

VI

Texto

Cantiga

Cuidados, assi vos quero
que sejais, desesperados;
quero-vos pera cuidados

Tempo foi, que nunca fora,
Quando com outra esperança
toda minha confiança
pus em vós só já ãa hora.
Muito mais vos quero agora
porque sois desesperados,
que a tal dano tais cuidados.

Não vos quero por vã glória
de ter-vos, ainda que tenho;
comigo caso sustenho,
de mim a mim faço estória.
Pus-vos na minha memória
onde nunca outros cuidados
foram postos nem lembrados.

Cuidados, assi vos quero,
que tenho dou a vós;
desesperados sois vós
eu são o que desespero.
Vinde, que assi vos quero,
quanto mais desesperados
quero-vos pera cuidados.

Comentário

Esta cantiga, que em nada surpreenderia se viesse atribuída a Bernardim Ribeiro, apresenta algumas variantes em relação à versão que dela também inclui o «Cancioneirito» de Ferrara. É a penúltima nele entrada e a terceira das quatro sem autor conhecido que se seguem a uma série de cinco seguramente da autoria de Bernardim. Carolina Michaëlis, embora por omissão as pareça considerar entre as que julgaria lícito supor que poderiam ser de Cristóvão Falcão, não menciona essas quatro últimas composições da colectânea nas suas «Observações»¹⁵.

As variantes na lição de Ferrara são as seguintes:

v. 7: pus em vos soo *por* hũa hora;
v. 10: *querouos para cuidados*;

¹⁵ *Ibid.*, pp. 173-183.

v. 13: comigo *qua soo os tenho* (*caso sostenho* como no ms. parece mais plausível);

v. 17: foram *tam desesperados*;

v. 19: Ho que tenho dou a vos *soos* (com a última palavra acrescentando uma sílaba a mais no verso);

v. 22: vinde que assi vos *espero*.

VII

Texto

Trovas

Quando vou aos curraes
em busca das patas
com os olhos nas matas
dou mõi grandes ais;
se estou onde estais
minha madre
Deus sabe a verdade
quem tem saudade.

Madre o meu amigo
que eu mais queria
partio-se o outro dia
sem falar comigo;
lá leva consigo
a minha vontade,
fica-m'a saudade.

Madre o meu amado
que eu mais amava
como eu não cuidava

foi dar-me cuidado;
e donde é cansado
não vi a verdade
por mais saudade.

Se coso, se fio
ou estou debando
bai-se-me alongando
co cuidado o fio
como áugoas ao rio;
assi a vontade
assi a saudade.

Se vou ao eirado
donde vejo o Tejo
vejo o meu desejo
sem o desejado;
antre áugoas e prado
com a minha vontade
que farei eu madre?

Comentário

Uma belíssima e surpreendente cantiga de amigo em que a mais pura tradição medieval é assumida e modulada ao gosto quinhentista. A tentação de ver no poema uma pequena obra-prima desconhecida de Bernardim Ribeiro é quase irresistível e não sei se haverá muita virtude em resistir-lhe. As correspondências estão lá todas: as patas que na égloga Joana também guardava junto ao Tejo; Bimarder, o amigo que também se partiu sem falar com Aónia; as «mulheres da casa, delas fiando, delas debando» enquanto se contavam histórias também de amantes separados; em suma, todo o drama bernardiniano da ausência visto da perspectiva feminina como, com maior gravidade metafísica mas equivalente gosto do concreto, também é visto nessa outra «cantiga de amigo» amplificada

que é a *Menina e Moça*. Até o uso da Natureza como espelho simbólico da separação de complementaridades que não podem ser separadas (as águas que o rochedo divide de si próprias e onde é levado o rouxinol que nelas cai a meio do seu diálogo interrompido) tem uma subtil correspondência na imagística da última estrofe do poema em que a visão do «desejo sem o desejado» se interpõe e, assim, como um seu reflexo, também separa a vital complementaridade entre «águas e prado».

VIII

Texto

Outras

Com quantas cousas perdi
ainda me consolara
se m'a esperança ficara.

Mas parece que saberia
desventura ou mudança
se me ficasse a esperança
o bem que me ficaria.
Tornou-se noite o dia.
Quem tanto bem m'outorgara
que ao menos m'enganara!

Tudo me desamparou
desemparedado de mim;
cuidado que nam tem fim
este só me não deixou;
de mim nada me ficou
e a vida inda me levará
se m'ela assi não ficara.

Fui tanto tempo enganado
quanto comprio a meus danos;
agora vam-se os enganos
que compriam a meu cuidado.
Tudo o que era é mudado.
Se me também eu mudara
a muito mal m'eu atalhara.

Comentário

Em toda a sequência, é este o único poema seguramente de Bernardim Ribeiro. Incluído como dele no *Cancioneiro Geral* (F. 211f), vem também no «Cancioneirito» de Ferrara, onde, tal como aqui, não é atribuído. Embora a designação «outras» refira o poema às «trovas» imediatamente anteriores, esse facto só por si não chega para indicar que o autor de ambas é o mesmo. Mas contribui para a possibilidade.

As variantes no *Cancioneiro Geral* e no «Cancioneirito» de Ferrara são as seguintes:

- v. 3: CG, «se m'esperança»; F, «se me a esperança»;
- v. 4: CG e F, «que *sabia*» (metricamente mais correcto);
- v. 6: CG, «se me *fyquas* esperança»; F, «se me *ficasse* esperança»;
- v. 8: CG e F, «tornou-se-m'em noyte ho dia»;
- v. 10: CG, «*qu'ô menos eu m'enganara*»;
- v. 14: CG, «*leixou*»;
- v. 16: CG, «_ a vid'aynda me *leyxara*»; F, «e a vida me *nam leixara*»;
- v. 17: F, «se melle» (*i.e.*, o cuidado);
- v. 19: F, «quanto compria»;
- v. 21: CG, «que compria _»; F, «a meus cuydados»;
- v. 22: CG, «tudo *do* qu'era he mudado»; F, «*do* que era»;
- v. 23: CG, «se m'eu tambem *soo* mudara»;
- v. 24: CG e F: «*quantas magoas qu'atalhara*».

IX

Texto

Outras

Cuidados meus esquecidos
à terra vos levarei
comigo lá vos terei.

Por vossa causa folgava
co a vida que via,
avorrecia-me o dia
porque de noite cuidava;
a quem por tirar m'andava
de vós, cuidados, não sei
quando lhe perdoarei.

Trazia-vos tão calados,
dos ventos vos receava,
mas ãa cousa ordenava
outra ordenam os fados;
de cuidados em cuidados
tanto por mim vos levei
até que a mim mesmo vos dei.

Comentário

O tema de um esquecimento ou abandono que se institui até depois da morte como um substituto do próprio objecto do cuidado permite colocar este poema dentro do que se pode caracterizar como o «espírito bernardiniano». O sentido de fatalidade («mas ãa cousa ordenava / / outra ordenam os fados») também não é estranho a esse espírito. E a dissonância do encavalgamento no penúltimo verso da primeira volta

(«a quem por tirar m'andava / de vós, cuidados, não sei / quando lhe perdoarei»), ao quebrar a melancólica regularidade métrica em que a aceitação da inevitabilidade de um destino sujeito ao cuidado é significada para, enfaticamente, manifestar a rejeição de todas as solicitações mundanas que dele o desviassem, poderia também sugerir um triângulo amoroso negativo não menos característico do universo sentimental de Bernardim Ribeiro.

De tudo quanto antecede emerge uma conclusão óbvia e um problema fundamental.

A conclusão é que Sá de Miranda escreveu dois vilancetes diferentes sobre o mesmo tema e que a versão até agora não registada inspirou outros poetas próximos no tempo, tendo também sido mais tarde imitada por Camões ou, pelo menos, camonianamente imitada por alguém que Faria e Sousa identificou como Camões. O conhecimento deste poema vem portanto enriquecer o cânon mirandino e possivelmente contribuir para o conhecimento das fontes literárias portuguesas de Camões, cuja admiração implícita por Bernardim Ribeiro e por Cristóvão Falcão¹⁶ não parecia alargar-se tão profundamente a Sá de Miranda¹⁷.

O problema, já antigo mas aqui reaberto, é o da autoria de poemas anónimos mas estilística e tematicamente compatíveis com os de Bernardim Ribeiro recolhidos em colectâneas onde também se incluem anonimamente obras que se sabe serem suas. Considero que nenhuma das novas atribuições de autoria lhe podem seguramente ser feitas sem uma

¹⁶ Cf. «Carta I, escrita de Ceuta», onde Camões cita versos do *Crisfal*, e «Carta II, de Lisboa a um seu amigo», onde menciona as atracções bucólicas de «águas claras, árvores altas, sombrias, fontes que correm, aves que cantam e outras saudades de Bernardim Ribeiro, *quae vitam faciunt beatam*». Luís de Camões, *op. cit.*, III, pp. 225-242 e 249-257.

¹⁷ Carolina Michaëlis procura justificar o aparente desinteresse de Camões pela obra de Sá de Miranda nos seguintes termos: «O genial Camões, sentindo-se forte, não procurava mestres [...]. Depois [...] não se julgou obrigado a louvar obras às quais não reconhecia um mérito transcendente, nem uma influência preponderante sobre o seu espírito.» *Poesias de Sá de Miranda*, p. xxxv. Quem de facto se sabe que não apreciava a poesia de Sá de Miranda é Faria e Sousa. Cf. José V. de Pina Martins, *op. cit.*, pp. 88-89.

análise mais profunda ou provas mais concludentes. Mas também considero que a probabilidade de haver um número substancial de poemas ainda por identificar como seus foi acentuada pelo encontro daqueles que aqui publiquei. Ao comentá-los, fui tão longe quanto legitimamente podia no sentido de sugerir o seu carácter bernardiniano, sem no entanto deixar de indicar também as incidências mirandinas que, aliás como as bernardinianas em Sá de Miranda, tantas vezes aproximam os dois poetas¹⁸. E a releitura comparativa do «Cancioneirito» de Ferrara (onde várias notáveis correspondências incluem o poema seguramente de Bernardim na sequência do manuscrito) também me leva a considerar que deve haver mais alguns a acrescentar-lhes entre aqueles que Carolina Michaëlis de Vasconcelos achou legítimo supor que seriam de Cristóvão Falcão.

A hipótese de Carolina Michaëlis é circunstancial: a edição de Ferrara inclui obras de Cristóvão Falcão e o «Cancioneirito» vem impresso imediatamente depois delas. A minha também, mas porventura baseada em circunstâncias de maior peso: a edição de Ferrara é predominantemente das obras de Bernardim Ribeiro; o «Cancioneirito» inclui obras indubitavelmente suas sem atribuição de autoria; e aquelas que a análise estilística e temática permitiria aproximar das suas são num género por ele provavelmente cultivado mas não por Cristóvão Falcão. Isto, é claro, não significa que entre os poemas de autor desconhecido na edição de Ferrara não possa haver alguns de ambos, ou porventura também de Sá de Miranda, ou de nenhum dos três poetas. Mas significa que o desejo de identificar novos poemas de Cristóvão Falcão levou a obscurecer a hipótese mais plausível de alguns deles serem de Bernardim Ribeiro. Reconheça-se, no entanto, que a atribuição em massa desses poemas a Bernardim feita por Delfim

¹⁸ A despeito do encontro da nova versão do vilancete «Esperanças mal tomadas», o actual conhecimento do cânon mirandino (graças ao gigantesco trabalho pioneiro de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e à magistral *Bibliografia* de José V. de Pina Martins) torna menos previsível que haja ainda um número substancial de poemas seus por identificar. Veja-se, no entanto, a nota 5, acima.

Guimarães¹⁹ também não ajudou, tendo pelo contrário permitido a Carolina Michaëlis neutralizá-la, mesmo no que em parte pudesse ter de ponderável, para lhe contrapor, sem dúvida com maior prudência mas porventura ainda maior precariedade, a sua equivalente atribuição em massa a Cristóvão Falcão²⁰. Assim, todos os poemas acabaram por ser relegados para o limbo dos nados-mortos a despeito da inegável qualidade literária de alguns deles, que é afinal a melhor razão pela qual importaria retirá-los do seu empobrecedor esquecimento. E o mesmo esquecimento pode também aguardar os novos poemas aqui publicados, se o problema até à crítica mais especializada parece ter deixado de interessar.

Ao menos, como com tão justa veemência sublinhou Jorge de Sena, graças a Faria e Sousa há poemas que podem não ser de Camões mas que como camonianos sobreviveram no centro da tradição cultural portuguesa²¹. E que, devidamente identificados como duvidosos, continuam a ser publicados em edições tão admiráveis de erudição e de sensibilidade estética como a que Cleonice Berardinelli fez dos *Sonetos*²² ou tão criteriosamente divulgadoras como as que Maria de Lourdes Saraiva fez da *Lírica Completa*²³. E embora o problema em relação à obra de Bernardim Ribeiro seja o inverso (não o que pode haver a mais mas o que pode haver a menos), acho que a justa solução

¹⁹ Ed. Biblioteca Clássica Popular (Lisboa, 1908). Foi também Delfim Guimarães quem pugnou pela infundamentada atribuição do *Crisfal* a Bernardim Ribeiro (*Bernardim Ribeiro, o Poeta Crisfal*, Lisboa, 1908). Mas, como definitivamente demonstrou o Professor Rodrigues Lapa, trata-se de um falso problema, «artificialmente levantado». Cristóvão Falcão, *Crisfal*, ed. Rodrigues Lapa, Textos Literários (2.^a ed., Lisboa, 1962), Prefácio, pp. v-XVIII.

²⁰ Cf. nota 9, acima, e *op. cit.*, cap. XII, pp. 163-185.

²¹ Jorge de Sena, «Prefácio de *Os Lusíadas*» (1972) e «Prefácio à reedição de *Rimas* várias de Manuel de Faria e Sousa» (1972), *Trinta Anos de Camões* (Lisboa, 1980), I, pp. 171-249 e 250-265.

²² *Sonetos de Camões*, ed. Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Centre Culturel Portugais e Fundação Casa de Rui Barbosa (Paris, 1980).

²³ Luís de Camões, *Lírica Completa*, ed. Maria de Lourdes Saraiva, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Lisboa, 1980).

provisória foi formulada, com luminosa simplicidade, pela Professora Luciana Stegagno Picchio num contexto camoniano. Discutia-se a importante edição que o Professor Leodegário de Azevedo Filho tem vindo a publicar do *corpus* básico ou irredutível da *Lírica*²⁴, e levantou-se o problema de o que fazer com aquela zona nebulosa onde ficam as obras que o rigoroso critério adoptado tem necessariamente de excluir e que a investigação ainda não provou poderem ser atribuídas a outros poetas. Luciana Stegagno Picchio recordou o que acontece em pintura, onde equivalentes problemas de classificação se resolvem pela definição de «escolas» que permitam colocar junto das obras de reconhecidos mestres aquelas que, não sendo provavelmente as suas nem de outrem, a essa «escola» seguramente pertencem²⁵. Com efeito, se há uma «escola camoniana» na poesia portuguesa quinhentista, também há uma «escola bernardiniana». No caso de Camões, a tarefa consiste em separar para a sua «escola» e como parte dela continuar a publicar o que, sem outra autoria provada, legitimamente se duvide que lhe possa ser atribuído; no caso inverso de Bernardim Ribeiro, a tarefa consistiria em recuperar para a sua «escola» e como parte dela passar a publicar o que legitimamente se não duvide que lhe poderia ser atribuído²⁶. A esta categoria pertencem sem dúvida vários poemas na edição de Ferrara e pelo menos alguns entre os aqui publicados. E talvez que, como no caso de Camões, a investigação especializada se visse deste modo compelida a procurar determinar quem de facto os escreveu.

[*Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*,
Difel, Lisboa, 1991, pp. 603-627.]

²⁴ *Lírica de Camões*, ed. Leodegário A. de Azevedo Filho, volumes publicados pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Lisboa, 1987).

²⁵ V Reunião Internacional de Camonistas (São Paulo e Campinas, 20-24 de Julho de 1987).

²⁶ Foi esse o critério adoptado na edição, tão completa quanto actualmente possível, de *Bernardim Ribeiro: Obras*, org. Helder Macedo e Maurício Matos; Presença, Lisboa, 2010.

UMA CANTIGA DE AMIGO DE BERNARDIM RIBEIRO?

A obra de Bernardim Ribeiro estabelece uma subtil mas evidente continuidade entre os géneros literários associados ao Renascimento português e à tradição poética medieval que, na Península Ibérica, teve expressão suprema nas cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses.

As cantigas de amigo, escritas por homens em personificação feminina, podem ser entendidas como representando um meio caminho entre o «amor sublime» das cantigas de amor e o «baixo amor» das cantigas de escárnio, ou seja, entre uma sexualidade neutralizada pela razão e a neutralização da razão por uma sexualidade degradada. O amor que proclamam em voz feminina corresponderia, assim, ao «amor misto» de uma escala platónica que não foi, nem precisaria de ser, referida nesses termos, já que a escala platónica (aliás, ela própria formulada na voz feminina de Diótima) reflecte uma percepção intemporal das gradações do amor humano. As cantigas de amigo representam a voz de uma alteridade feminina — a voz da mulher amada — mesmo quando, em auto-referencial personificação duma fictícia alteridade, o amador masculino se transforma na feminina coisa amada, ao mesmo tempo significando-a e obliterando-a na voz transposta (ou usurpada) de um amor aparentemente recíproco. O trovador D. João Garcia de Guilhade teve uma clara percepção deste narcísico processo quando, numa cantiga de amigo que é uma cantiga de escárnio em voz feminina, ironicamente o desmonta. Nesse poema, ele torna-se a si próprio no objecto de uma vontade feminina que o recusa. O poema denuncia a sua presunção masculina de um aquiescente amor e de um continuado desejo sexual

por parte da mulher com quem havia partilhado bons tempos de «folia». Mas ela diz-lhe, com independente vontade própria: foi bom enquanto durou mas agora acabou-se, «já çafou»: «Ai Dom Jam Garcia, já çafou. / / E d'essa folia toda / já çafou! / Já çafou o pão da boda / já çafou.»

A Menina e Moça de Bernardim Ribeiro insere-se na tradição renascentista da novela sentimental. Mas, ao mesmo tempo, como uma cantiga de amigo amplificada, leva ao extremo o processo dramático desse peculiar e persistente género poético que permitiu aos trovadores galego-portugueses falarem na voz feminina das suas implícitas destinatárias como se eles próprios fossem os destinatários a quem elas se estivessem a dirigir.

Na novela de Bernardim, a estrutura paralelística correspondente à das cantigas de amigo manifesta-se no encadeamento das histórias que uma misteriosa «Dona de tempo antigo» conta à narradora da novela, identificada como uma jovem mulher que se encontra exilada entre serras que «não mudam nunca» e «águas do mar que nunca estão quedas», entre o fixo e o mutável, entre Deus e o mundo. São essas as histórias que vão ser contadas pela jovem mulher em vez da sua própria história, que começara por dizer que ia contar, mas que nunca o faz (nem precisaria de fazer) porque está a significá-la através das «coisas alheias» que são imagens, ou glosas alternativas, do seu próprio destino inconclusivo.

O paralelismo das cantigas de amigo e os seus mecanismos formais de progressão narrativa em *leixa-pren* têm os seus equivalentes estruturais, na novela, num complexo processo de duplicações semânticas que colocam os destinos humanos e os acidentes naturais no mesmo nível de percepção. A separação das águas de um ribeiro por um penedo «inimigo do seu curso natural» faz a narradora «cuidar como nas cousas que não tinham entendimento havia também fazerem-se umas às outras nojo». E um idêntico sofrimento («nojo») é representado na súbita morte de um rouxinol cuja cantiga — em diálogo com outro rouxinol que parecia responder-lhe de longe — é abruptamente interrompida, e o seu corpo é levado pelas águas do mesmo ribeiro. Ambos os acidentes (ou «mudanças», como os designa o texto) são explicação

suficiente da condição em que a própria narradora se encontra, em trânsito para a morte, naquele lugar de onde não há possível regresso. Essas «mudanças», representando a separação do que só unido tem identidade, também correspondem às interrupções abruptas das relações amorosas que estão a ser contadas na novela. E estas não são apenas as histórias de amor que a «Dona de tempo antigo» vai contar à narradora (a história de Lamentor e de Belisa e as histórias dos «dois amigos», Bimarder e Avalor, e das suas amadas Aónia e Arima) mas é também a história que nunca chega a ser contada da própria narradora e do seu «amigo verdadeiro», de quem irremediavelmente se vê separada e a quem as palavras do livro que está a querer escrever seriam dirigidas, se a alguém pudessem ser, embora dele nada saiba a não ser que, «vivo ou morto, o possui a terra, sem prazer nenhum».

Como numa cantiga de amigo, as duplicações paralelísticas da *Menina e Moça* poderiam ser prosseguidas em infinitas modulações. Mas também podem ser interrompidas depois de o seu território semântico ter sido definido, como de facto acontece quando a novela termina, a meio de uma frase, no que teria sido o início de uma nova história. É perfeitamente plausível que o autor tenha previsto uma continuação do livro. No entanto, o modo como o estruturou permite que termine sem o concluir e sem que isso afecte a sua significação totalizante, objectivamente (mesmo se involuntariamente) reflectindo a asserção inicial da narradora de que o livro que ela teria escrito haveria de ser «o que vai escrito nele» e que talvez o não conseguisse terminar enquanto «aguarda a derradeira hora» que «não pode já vir longe». Mas a duplicação que, como uma forma amplificada do *leixa-pren* das cantigas de amigo, dá à novela a sua mais profunda unidade semântica é a relação implícita entre a fictícia narradora feminina e o factual autor masculino, Bernardim Ribeiro¹.

¹ Para uma análise mais aprofundada das duplicações na novela, v. Helder Macedo, «As obscuras transparências de Bernardim Ribeiro: O livro e o que vai escrito nele»; Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Campo das Letras, Porto, 1998 (especialmente pp. 330-340).

Bimarder (ou Binmarder), o nome que o primeiro dos «dois amigos» adopta, mudando as letras do seu nome (que nunca é explicitado) é um anagrama do nome do autor, Bernardim. A óbvia sugestão autobiográfica é enfatizada pela caracterização de Bimarder como um poeta, «o pastor da flauta». Quando Bimarder, enganado por uma falsa presunção, julga que a sua amada Aónia o traiçooou, «virando-se para outra parte se foi, e não no viram mais». Correspondentemente, a narradora diz-nos que o destino do seu «amigo verdadeiro», a única pessoa a quem o livro que tenciona escrever poderia ser dirigido, é por ela desconhecido: «para uma só pessoa poderia ele ser, mas desta não soube eu mais parte depois que suas desditas e minhas o levaram para longes terras e estranhas». Isto fá-la reear que o propósito do livro nunca venha a ser alcançado: «Coitada de mim, que estou falando e não vejo ora eu que leva o vento as minhas palavras, e que me não pode ouvir a quem falo.»

As palavras levadas pelo vento são as palavras da novela *Menina e Moça*, o livro escrito por Bernardim Ribeiro. Autor e narradora convergem. Mas tanto a fictícia narradora da novela quanto a sua fictícia personagem masculina, Bimarder, são versões alternativas e complementares do factual autor, Bernardim Ribeiro: a narradora como uma personificação equivalente à voz feminina usada nas cantigas de amigo, e a personagem masculina como um disfarce do autor disfarçado de si próprio no inominado cavaleiro-poeta que muda as letras do seu nome para se transformar em Bimarder, o poeta-pastor. E, do mesmo modo que Bimarder é um anagrama de Bernardim, também há uma associação subliminal entre o sobrenome de Bernardim — Ribeiro — com as águas separadas de si próprias do ribeiro que leva consigo o corpo morto e o canto interrompido do rouxinol em que a narradora vê representado o seu próprio destino. Essa metafórica associação e essa literal mudança de nome são aliás corroboradas pela personagem chamada Ribeiro, na *Écloga V* do mesmo poeta disfarçado de pastor, *Ribeiro e Agrestes* quando diz: «perto era de um ribeiro / que, co nome verdadeiro, / se mudou no nome meu».

As outras personagens da *Menina e Moça* são usadas para significar, em paralelísticas variações semânticas, o tema estruturante da novela, que é o amor interrompido. Lamentor é o que permanece vivo

para lamentar a morte de Belisa, e Belisa é a beleza de um amor consumado em vida. Avalor personifica a coragem do silêncio que Arima lhe impõe como prova de amor, e Arima é a paradigmática *donna angelicata* que transpõe a consumação do amor em vida para a eternidade de uma fusão espiritual. Em contraste, Bimarder, situado entre o pranto de Lamentor e o silêncio de Avalor, incorpora, numa terrena expressão humana, o seu «amor misto» por Aónia. E, ao fazê-lo, é também o poeta em quem Bernardim se representa a si próprio, como a voz capaz de dar significado ao pranto e linguagem ao silêncio. No entanto, Lamentor e Avalor alcançaram a redenção espiritual através da fidelidade no amor e Bimarder é deixado em desespero. A não ser que, na medida em que Bimarder é identificável com Bernardim, a sua latente redenção esteja a ser sugerida na esperança expressa pela narradora de que as palavras do livro — a sua mensagem de um redentor entendimento — possam algum dia alcançar o seu «amigo verdadeiro», cuja irredimida situação em que «o possui a terra sem prazer nenhum», é equivalente à de Bimarder. Estar possuído pela terra é aliás a desesperada situação que Bernardim Ribeiro caracteriza como a sua na misteriosa Sestina onde a perda da amada — a perda da «vontade» — significa que, para ele, tudo se tornou terra: «não há momento do dia que não seja tudo terra». No entanto, as palavras lançadas ao vento pela narradora da *Menina e Moça* são afinal as palavras escritas por Bernardim nesse livro que há-de ser o que vai escrito nele.

O uso do nome Aónia para designar a amada de Bimarder pode também conter uma sugestão autobiográfica da parte do autor. Em contraste com os nomes das outras personagens femininas, Belisa (ou Belesa, na versão mais antiga da novela) e Arima (a *donna angelicata* caracterizada na novela como tendo «coração de pousada»), o nome Aónia não tem óbvias, ou mesmo implícitas, conotações simbólicas, e é simplesmente o anagrama de uma plausivelmente factual Joana. Acontece igualmente que Joana é o nome que Bernardim atribui à personagem feminina da sua écloga *Jano e Franco*. Nessa écloga, tal como Bimarder na novela, Jano fica irremediavelmente enleado por um amor que o divide de si próprio. E tal como Janus — a emblemática

divindade cujo nome corresponde ao seu — olha em direcções opostas ao mesmo tempo, incapaz de escolher entre quem foi e quem deseja ser. Por outro lado, Joana, tal como Aónia na novela, representa a possibilidade da redenção através do amor. Em termos literários, Joana e Aónia são versões da mesma mulher.

E assim chegamos a um poema até recentemente desconhecido, que encontrei num manuscrito de cerca de 1546². A sequência em que o poema vem inserido abre com um vilancete atribuído a Sá de Miranda e inclui mais oito poemas sem atribuição autoral. Um desses poemas, no entanto, está incluído no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende com uma atribuição expressa a Bernardim Ribeiro. É portanto plausível que outros dos poemas não atribuídos não sejam de Sá de Miranda e que a sequência inclua mais algum (ou alguns) de Bernardim Ribeiro. Comentando sucintamente um desses poemas quando primeiro os publiquei, sugeri a forte probabilidade de que seja de Bernardim Ribeiro e descrevi-o como «uma belíssima e surpreendente Cantiga de Amigo em que a mais pura tradição medieval é assumida e modulada ao gosto quinhentista»³. Ao desenvolver agora, no contexto desta caracterização de algumas personagens na obra de Bernardim, o que então sugeri, parece-me evidente que a anónima voz feminina que fala nessa «belíssima e surpreendente cantiga de amigo ao gosto quinhentista» corresponde à Joana/Aónia da écloga *Jano e Franco* e da novela *Menina e Moça*. O texto (com a ortografia modernizada e pontuação acrescentada) é o seguinte:

Trovas

Quando vou aos curraes
em busca das patas

² O manuscrito, propriedade do Professor Eugenio Asensio e depois do Professor José V. de Pina Martins, foi adquirido em 1983 pela Biblioteca Nacional de Lisboa (cod. 11353). A sequência de nove poemas vem nos fols. 112-113.

³ Helder Macedo, «Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e a escola bernardiniana», *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1991. Reproduzido no capítulo imediatamente precedente deste livro.

com os olhos nas matas
dou mui grandes ais;
se estou onde estais
minha madre
Deus sabe a verdade
quem tem saúde.

Madre o meu amigo
que eu mais queria
partiu-se outro dia
sem falar comigo;
lá leva consigo
a minha vontade,
fica-m'a saúde.

Madre o meu amado
que eu mais amava
como eu não cuidava
foi-me dar cuidado;
e donde é cansado
não vi a verdade
por mais saúde.

Se coso, se fio
ou estou debando
vai-se alongando
co cuidado o fio
como águas ao rio;
assi a vontade
assi a saudade.

Se vou ao eirado
donde vejo o Tejo
vejo o meu desejo

sem o desejado;
antre águas e prado
com a minha vontade
que farei eu, madre?

A narradora destas *Trovas* é uma jovem que, tal como a Joana da écloga *Jano e Franco*, guarda patas nas margens do Tejo: «Joana patas guardava / pela ribeira do Tejo», diz a écloga. Não há, que me ocorra, outras «guardadoras de patas» na poesia renascentista portuguesa, mas essa função (ou metafórica circunstância existencial) tem um significativo equivalente no velho tópico tradicional da «rapariga dos gansos», que foi mais tarde tema dos irmãos Grimm no conto *Die Gänsemagd*. Na essência comum às versões orais e escritas desse conto tradicional, uma «princesa» é enganosamente forçada a adquirir uma falsa identidade e a tornar-se numa «pastora de gansos» até ser finalmente resgatada pelo «príncipe» que reconhece nela quem sempre amou. Na écloga de Bernardim, a Joana guardadora de patas (equivalente feminino mais doméstico, ou mais modesto, dos tradicionais gansos) também está num lugar onde sabe não pertencer. Entra na água, contempla-se nela como num espelho, e diz:

«Eu guardo patas, coitada,
não sei onde isto há de ir ter.
Mais era eu pera guardada!
Que conserto foi este, ser
Formosa e mal empregada.»

Jano, isto vendo e ouvindo, corre para ela. Mas ela, em vez de aceitar o seu desencadeado amor, foge-lhe. O que se segue, tal como na relação de Aónia e Bimarder na *Menina e Moça*, é uma história de amor desentendido, que não leva ao resgate dela nem à resolução da vida dele. Nas *Trovas*, a situação que a jovem descreve como sendo a sua, não só corresponde à da Joana guardadora de patas na écloga mas também à de Aónia na novela. E, do mesmo modo que Aónia percebe

que Bimarder desapareceu, sem qualquer explicação, para nunca mais ser visto, assim também a jovem das *Trovas* se queixa à mãe que o seu amado amigo partiu sem nada lhe dizer.

Outros elementos do poema igualmente evocam a atmosfera da *Menina e Moça*. Por exemplo, as actividades tradicionalmente femininas de coser, fiar e dobar, associadas no poema à expectativa do amor e à saudade, correspondem às circunstâncias domésticas descritas pela «Dona de tempo antigo» na novela: «Nos longos serões das espantosas noites do Inverno, entre outras mulheres de casa, delas fiando e delas dobando, muitas vezes, para enganarmos o trabalho, ordenávamos que uma de nós contasse histórias, que não deixasse parecer o serão tão longo. [...] Então contava histórias de cavaleiros andantes. [...] Mais maneiras têm os cavaleiros de se mostrarem mais tristes do que são, menos maneiras têm as donzelas para se mostrarem mais tristes do que parecem aos homens.» No poema, o fio com que a narradora cose «vai-se alongando», como as proverbiais águas de um rio (ou ribeiro) que não volta mais, deixando atrás de si o «cuidado» e a «saudade». Note-se também que a palavra «saudade», que termina todas as estrofes do poema excepto a última, corresponde ao título completo da novela, *Menina e Moça ou Saudades*. E a situação de irredimida saudade em que a personagem que fala no poema se encontra, «entre águas e prado» — separado das águas, um prado seca —, é equivalente à descrita pela narradora da *Menina e Moça*, onde a Natureza representa a separação de complementaridades que não podem, ou não deveriam, ser separadas. A separação do eu de quem o completasse (o eu separado de si próprio) é o tema estruturante de toda a obra de Bernardim Ribeiro. E tem porventura a sua expressão mais sucinta em dois prodigiosos versos das *Trovas*: «vejo o meu desejo / sem o desejado».

Estas aproximações talvez não permitam uma conclusão definitiva sobre a autoria das *Trovas*. Mas, se o poema não é de Bernardim Ribeiro, o problema é ainda mais complicado: que outro poeta o poderia ter escrito? E, sendo de Bernardim, torna-se plausível que haja poemas seus que ainda não foram identificados ou que tenham sido erradamente atribuídos a outros autores. Afinal, no manuscrito que o

inclui, as *Trovas* vêm numa sequência encabeçada pelo nome do seu amigo e companheiro literário Francisco de Sá de Miranda.

Seja como for, isto são perguntas que não têm possível resposta nesta minha homenagem a Alan Deyermond, cujas magistrais leituras da poesia medieval galego-portuguesa também me ajudaram a entender melhor a obra de Bernardim Ribeiro.

[«A *Cantiga de amigo* by Bernardim Ribeiro?», *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (org. Ian Macpherson and Ralph Penny), Tamesis, Woodbridge, 1997. Revisão e tradução do autor.]

DOIS VILANCETES DE LUÍS DE CAMÕES NA TRADIÇÃO MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA

I

Muitas redondilhas de Camões são aquilo que parecem ser: brilhantes exercícios poéticos na medida velha sem a complexidade dos poemas à maneira italiana. No entanto, do mesmo modo que a originalidade dos sonetos, canções, odes e elegias se torna mais evidente quando esses poemas são relacionados com os seus modelos clássicos e renascentistas, assim também a inventividade de Camões frequentemente se manifesta no uso de uma linguagem poética que remete ao lirismo medieval galego-português.

Tanto quanto se sabe, Camões e os seus contemporâneos não tinham conhecimento directo dos poemas recolhidos nos cancioneiros medievais galego-portugueses. Mas o desconhecimento pode ser nosso e não deles. Esses cancioneiros são, para nós, uma descoberta relativamente recente mas nem por isso os poemas neles incluídos tinham deixado de existir antes de os conhecermos. Afinal, foi já em pleno século XVI que o humanista italiano Angelo Collocci os terá mandado transcrever nos códices que hoje conhecemos como *Cancioneiro da Vaticana* e *Cancioneiro Colocci-Brancuti* ou *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Seja como for, esses poemas (cantigas de amigo, cantigas de amor e cantigas de escárnio e maldizer) representam uma tradição — simultaneamente oral e escrita, popular e culta — que também se manifesta em composições literárias quinhentistas, com os mesmos tópicos e significações semelhantes. Mesmo não havendo conhecimento directo, há convergências e equivalências dignas de nota. Uma tradição literária não é feita apenas de textos literários.

Nas primeiras décadas do século XVI, um poeta cuja obra Camões conhecia e admirava, Bernardim Ribeiro, escreveu a novela *Menina e Moça* que pode ser caracterizada como uma cantiga de amigo amplificada não só por ser narrada em voz feminina mas também pelo facto de a sua estrutura paralelística e correspondências simbólicas serem reminiscentes desse antigo género poético. E, entre outros possíveis exemplos, um belíssimo poema em voz feminina, de sua provável autoria, é uma cantiga de amigo em versificação quinhentista. A primeira estrofe parece remeter à Joana que «patas guardava» na égloga *Jano e Franco*, seguramente de Bernardim Ribeiro: «Quando vou aos currais / / em busca das patas [...]» As duas estrofes seguintes (com o apelo da rapariga à «madre», a designação alternativa do «amado» como «amigo», a «vontade» e «cuidado» como equivalentes à coita de amor) indubitavelmente remetem às cantigas de amigo¹.

Não menos de amigo é a cantiga em forma de diálogo entre mãe e filha que Gil Vicente integrou no *Auto da Lusitânia*:

— Donde vindes, filha,
Branca e colorida?
— De lá venho, madre,
de ribas de um rio:
achei meus amores
num rosal florido...
— Florido, 'enha filha
branca e colorida...?!

(R e M, 130)²

Por outro lado, a ironia e a sátira das cantigas de escárnio medievais têm óbvias correspondências nas farsas do mesmo Gil Vicente, que foi contemporâneo de Bernardim Ribeiro e ainda estava vivo quando

¹ Bernardim Ribeiro, *Obras*, ed. Helder Macedo e Maurício Matos, Lisboa, Editorial Presença, 2010. Referência identificada como *Obras* e número da página.

² Luís de Camões, *Rimas*, ed. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Referências identificadas como *Rimas* e número da página.

Camões tinha cerca de 12 anos. E é igualmente de notar que alguns dos estereótipos do amor cortês inerentes às cantigas de amor, que já haviam sido criticados ou ironizados por trovadores como D. Dinis e D. João Garcia de Guilhade, têm continuidade nos estereótipos do amor contemplativo ironizados e criticados por Camões em várias redondilhas. Algumas dessas redondilhas são escritas em voz feminina. Por exemplo, «Coifa de beirame» (*Rimas*: 23-25), «Falso cavaleiro ingrato» (*Rimas*: 65-66), «Tende-me mão nele» (*Rimas*: 80-81)³. Outra redondilha parece retomar, por via irônica, a notória inconfidência do trovador Roi Queimado sobre o nome da sua amada quando revela que ela «Joana est... ou Sancha... ou Maria». Camões, ao mesmo tempo sugerindo a inconstância das mulheres e a sua própria volubilidade, já que ele também implicitamente estava a enganá-las, escreve o seguinte: «Não sei se me engana Helena / se Maria, se Joana» (*Rimas*: 70).

O lirismo medieval galego-português frequentemente funde designação e metáfora. Muitas cantigas de amigo são discursos de segundas intenções, em que fontes, montes, mar, vento, barcas, árvores, flores, olhos, cabelos, cores, peças de roupa, objectos de uso corrente, práticas quotidianas, simultaneamente significam o que designam e o que não estão a designar. Muitos desses poemas de significação codificada são metáforas de desejos expectantes, de iniciações sexuais e de amores consumados. São, em suma, poesia erótica: fálicas flores do verde pinho, alvas brancuras femininas levadas pelo vento, cabelos destacados de mulheres, promissórias cintas, núbéis fontes, barcas entrando em águas envolventes. Darei alguns exemplos.

a) Fontes / cabelos / barcas

Levou-s'a louçana, levou-s'a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria,

³ Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa, Assírio e Alvim [1976], 1996, 3.^a ed. [1996]. Referências identificadas como R e M e número da página.

leda dos amores, dos amores leda.

[...]

Passa seu amigo que lhi bem queria:

o cervo do monte a água volvia,

leda dos amores, dos amores leda.

[...] (Pero Mógoo — R e M, 112-113)

— Cabelos, los meus cabelos,

el-Rei m'enviou por elos:

madre, que lhis farei?

— Filha, dade-os a el-Rei.

[...]

(Joam Zorro — R e M, 184)

Fui eu, madre, lavar meus cabelos

a la fonte, e paguei-m'eu delos

e de mi, louçãa.

[...]

A la fonte, e paguei-m'eu deles:

aló achei, madr', o senhor deles

e de mi, louçãa.

[...]

(Joam Soares Coelho — R e M, 132)

Pela ribeira do rio

cantando ia la dona virgo

d'amor:

«Venham as barcas polo rio

a sabor!»

[...]

(Joam Zorro — R e M, 180)

b) Vento / água / roupa

[...]

Barcas novas mandei fazer
e no mar as mandei meter,
ai minha senhor velida.

[...]

(Joam Zorro — PT, 545)⁴

Levantou-s'a velida
levantou-s'àlva
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar àlva.

[...]

Vai lavar camisas,
(levantou-s'àlva);
o vento lhas desvia
em o alto:
vai-las lavar àlva.

[...]

O vento lhas levava
(levantou-s'àlva)
meteu-s'àlva em sanha
em o alto.
Vai-las lavar àlva.

(D. Dinis — R e M, 219-220)

Pela ribeira do rio salido
trebelhei, madre, com meu amigo;
amor hei migo que non houvesse:

⁴ *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa*, ed. Alexandre Pinheiro Torres, Porto, Lello & Irmãos, 1977. Referências identificadas como PT e número da página.

fiz por amig’o que non fizesse.

[...]

(Joam Zorro — R e M, 183)

c) Laços / cintas / cores

Em as verdes ervas

vi andá-las cervas,

meu amigo;

[...]

E com sabor delhas

lavei mias garcetas,

meu amigo;

[...]

desque las lavara,

d’ouro las liara,

meu amigo:

[...]

d’ouro las liara,

e vos asperara,

meu amigo.

(Pero Môogo — R e M, 116-117)

Madre, morro d’amores que mi deu meu amigo,

quando vej’esta cinta que per seu amor cingo

àlva, e vai liero.

[...]

(D. Dinis — R e M, 231)

[...]

O meu seria perdudo comigo

pois sempr’, amigas, se mi pedisse’al,

mais pedir a cinta non é nulho mal

e por aquesto non se perdeu migo.

Mas, se m’el outra demanda fizesse,

Deus me confonda se lh'eu cinta desse.

E perder-s'ia já sempre migo.

[...]

(Joam Garcia de Guilhade — PT, 316-317)

Par Deus, coitada vivo,

pois non vem meu amigo.

Pois non vem, que farei?

(Meus cabelos, com sirgo

eu non vos liarei.)

[...]

(Mias toucas de Estela

eu nom vos tragerei.)

[...]

Estas dōas mui belas,

el mi as deu, ai donzelas:

non vo-las negarei.

(Mias cintas das fivelas,

eu non vos cingerei.)

(Pero Gonçalves de Portocarreiro — R e M, 97-98)

[...]

Mia senhor branca e vermelha,

queredes que vos retraia

quando vos eu vi em saia?

[...]

(Pai Soares de Taveirós — PT, 502)

—Ai flores, ai flores do verde pino

se sabedes novas do meu amigo?

[...]

—Vós me perguntades polo voss'amigo,

e eu bem vos digo que é san'e vivo.

[...]

(D. Dinis — R e M, 207-208)

Como se torna evidente nos exemplos acima apontados — e sem recurso a quaisquer interpretações psicológicas — as fontes neles designadas são também metafóricas da sexualidade feminina, os cabelos são sinédoques do corpo da amada, as cintas e os laços são emblemáticos da união carnal e espiritual dos amantes, a verdura da Natureza e a alvura dos corpos têm correspondências simbólicas de fértil nubilidade, as barcas entrando na água não são apenas os meios de transporte que também eram. E se as «flores do verde pinho» não falam uma língua humana na vida real, na realidade descrita pelo poema de D. Dinis, podem representar a promessa de regresso do amante que, tal como o metafórico «cervo do monte» num poema de Pero Mõgo, volverá a «água da fonte» e o seu equivalente «vento», num poema de D. Dinis, leva as camisas da sobressaltada «álva» que entra em «sanha» na água do «alto».

Os estudos camonianos, compreensivelmente privilegiando a épica, os sonetos e os «géneros líricos maiores» têm incidido sobretudo nas fontes clássicas e italianas da sua obra, comparativamente negligenciando a complementar tradição manifestada nos poemas em medida velha. Mas convém sempre não esquecer que, por exemplo, D. Dinis (o poeta das fálicas flores do verde pinho que respondem à amada expectante do regresso do seu amante) foi um quase exacto contemporâneo de Dante e que o último trovador incluído nos cancioneiros galego-portugueses não estava cronologicamente muito distante de Petrarca.

Entre outros exemplos possíveis, a análise textual de dois breves e aparentemente simples poemas descritivos de Camões na medida velha corrobora a validade de uma leitura descodificadora que permite aproximá-los da tradição medieval no contexto renascentista em que se situam: a descrição de uma cena rural na cantiga que desenvolve o mote «Descalça vai para a fonte / Leanor pela verdura; / vai fermosa e não segura» (*Rimas*: 55-56) e a representação de uma cena fluvial na cantiga feita a partir do mote «Quem disser que a barca pende / dir-lhe-ei, mana, que mente» (*Rimas*: 53)⁵.

⁵ As duas propostas de leitura foram apresentadas na Universidade de Coimbra, em 5 de Setembro de 2014, no Seminário «Comentário a Camões», coordenado pela

II

1. Texto:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
vai fermosa e não segura.

Leva na cabeça o pote,
o testo nas mãos de prata,
cinta de fina escarlata,
saínho de chamalote;
traz a vasquinha de cote,
mais branca que a neve pura;
vai fermosa e não segura.

Descobre a touca a garganta,
cabelos d'ouro o trançado,
fita de cor d'encarnado,
tão linda que o mundo espanta;
chove nela graça tanta
que dá graça à fermosura;
vai fermosa e não segura.

2. Considerações gerais:

A ida de uma rapariga à fonte (para buscar água, para lavar o cabelo, para namorar) é um tema derivado de comportamentos sociais que, até tempos recentes, se mantiveram nas comunidades rurais e que haviam tido notável expressão literária na poesia medieval galego-portuguesa,

Professora Doutora Rita Marnoto no Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos dirigido pelo Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira. A contribuição de alguns colegas presentes foi importante e fica aqui gratamente registada.

com significações sexuais codificadas sobretudo em «cantigas de amigo». Não se sabe se Camões, poeta quinhentista português de origem galega, poderia ter tido conhecimento directo dos textos recolhidos nos cancioneiros medievais galego-portugueses. No entanto, o lirismo trovadoresco teve continuidade na literatura portuguesa quinhentista, como é evidenciado por esta pequena obra-prima, que tem sido justamente celebrada pela sua extraordinária visualidade pictórica. Mas, como muita da poesia trovadoresca, encerra uma codificação simbólica que as habituais leituras não têm detectado. Contudo, para evitar um desinformado equívoco que se manifestou no contexto do seminário em que o comentei, importa acentuar que a leitura das associações simbólicas inerentes ao poema não deriva de uma anacrónica interpretação psicológica (Freud e os irmãos Grimm foram invocados!) mas, tal como o lirismo trovadoresco, pressupõe o entendimento de um código de significação baseado na observação da realidade circundante e na experiência de comportamentos sociais comuns.

O poema foi impresso pela primeira vez na Terceira Parte das *Rimas* de Luís de Camões, organizada por D. António Álvares da Cunha, e editada por António Crasbeeck de Mello, em Lisboa, em 1668.

Metrificado nas sete sílabas tradicionais da redondilha maior, tem duas estrofes, ou «voltas», de sete versos, que desenvolvem um mote de três versos (geralmente entendido como transposto de um «cantar velho») cujo último verso é repetido no fim de cada estrofe como refrão. O dinamismo musical da metrificação na «medida velha» é acentuado pelos emparelhamentos recorrentes no esquema de rimas das «voltas» em ABBAACC e DEEDDCC.

3. *Leitura comentada:*

a) Mote:

Descalça (com os pés expostos) *vai para a fonte* (lugar de encontro e metáfora da sexualidade feminina)

Leonor (nome etimologicamente relacionado a «luz» ou «torcha» e, portanto, «a luminosa») *pela verdura* (com os pés em contacto com a «verdura» associada à fertilidade e à Primavera, estação dos amores)

vai fermosa (e, portanto, desejável) *e não segura* (por duvidar ainda do sucesso da sua ida ou, plausivelmente, porque indo descalça o seu andar é inseguro e o pote pode cair?)

A expressão «não segura» foi comentada pelo Professor Sebastião Tavares de Pinho numa reveladora análise intitulada «Vai fermosa e “não segura”: um latinismo litotético em Camões»⁶. Como demonstra com vários exemplos, «segura» pode significar «sem cura», ou seja, «sem cuidado», e «cuidado» como equivalente à «coita» dos amorosos que é um tópico recorrente na poesia medieval galego-portuguesa. A litotes «não segura» não significaria portanto insegurança ou incerteza, mas o desassossego causado pelo amor. E Sebastião Tavares de Pinho conclui: «Leonor vai a caminho da fonte, o *locus amoenus* do encontro dos enamorados, cheia de alegria e beleza e profundamente movida pela coita de amor.» Creio que esta bem fundamentada interpretação erudita acrescenta uma importante dimensão que, no entanto, não exclui, mas complementa, as outras significações mais correntes de «segura».

b) 1.^a Estrofe:

Leva na cabeça (como se um prolongamento do corpo) *o pote* (receptáculo arredondado, de forma tradicionalmente considerada feminina, usado para conter líquidos)

o testo (a tampa) *nas mãos de prata* (o «pote» vai já pronto para receber a água da fonte — está destapado, tal como os pés de

⁶ Sebastião Tavares de Pinho, *Decalogia Camoniana*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra, 2007, pp. 171-184.

Leonor, no outro extremo do corpo, estão descalços — e ela leva o «testo» nas «mãos de prata», conotando a brancura da pele com o metal associado à Lua e à sexualidade feminina)

cinta (acentuando a articulação da parte superior e inferior do corpo, sendo a «cinta» a tradicional oferta de uma noiva ao seu noivo) *de fina escarlata* (tecido cuja cor tem conotações de sangue e nubildade)

saínho (gibão sem mangas que vai até à cintura) *de chamalote* (tecido feito de uma mistura de seda, fina e rara, e de lã, encorpada e comum)

traz a vasquinha (saia com pregas na cintura) *de cote* (expressão de duplo significado, designando roupa de uso diário e, como termo náutico, um nó solto)

mais branca que a neve pura (a sua brancura reiterando a «prata» das mãos e com conotações de virgindade reforçadas pela pureza da neve)

vai fermosa (como é demonstrado pela descrição do seu aspecto) *e não segura* (porque enamorada e porque a formosura pode atrair perigos?)

Note-se que a qualidade da roupa reforça a significação de Leonor ir para a fonte com os pés desnudados sobre a verdura, sugerindo que ir descalça não é sintoma de pobreza. Torna inaceitável, portanto, a sua identificação como uma pastora (como presumido pelo Visconde de Juromenha) nem essa roupa permite identificá-la como uma tricana coimbrã (como sugerido por Afonso Lopes Vieira).

c) 2.^a Estrofe:

Descobre a touca a garganta (o verso não constitui propriamente uma litotes como «não segura», mas tem um efeito equivalente de

afirmação pela negativa, que a precedência sintáctica do predicado em relação ao sujeito acentua, fazendo incidir a atenção na parte do corpo entre o rosto e o peito que a touca não cobre mas revela)

cabelos d'ouro o trançado (o mesmo predicado rege este verso: o arranjo em trançado dos cabelos — metáfora tradicional da sexualidade feminina e, no contexto do poema, cabelos arranjados numa forma correspondente ao nó «de cote» — não os oculta mas descobre-os; e eles são «d'ouro», com as tradicionais conotações do ouro como metal superior e associações do cabelo louro com a espiritualidade)

fita de cor de encarnado (cingindo o trançado dos «cabelos d'ouro», numa correspondência que ecoa e reforça a carnalidade «escarlata» da cinta a meio do corpo)

tão linda que o mundo espanta (verso que muda o foco do poema para o efeito causado no «mundo» pela «linda» aparência núbil da mulher descrita)

chove nela graça tanta (produzindo uma metáfora «chuva» que, antecipando e corroborando a significação da água que ela vai buscar à fonte, elipticamente identifica a mulher que vai à fonte com os pés desnudados sobre a «verdura» com a Natureza que a chuva fertiliza e que é caracterizada como «graça», no duplo sentido de beleza física e de sacralização)

que dá graça à fermosura (a metáfora «chuva» fertilizadora sendo expressão da «graça» que responde à «fermosura»)

vai fermosa e não segura (como, em resumo e conclusão, o poema demonstra, fazendo uma descrição objectivada da coexistência do espiritual e do carnal, tão cara a Camões)

A significação totalizante do vocabulário do poema corresponde ao tópico camoniano da reconciliação do espírito com a carne — ou, mais radicalmente — da consagração do espírito na carne, recorrente em vários sonetos e canções⁷.

III

1. *Texto:*

*Quem disser que a barca pende
dir-lhe-ei, mana, que mente.*

*Se vos quereis embarcar
e para isso estais no cais,
entrai logo; que tardais?
Olhai que está preimar!
E se outrem, por vos fretar,
vos disser que esta que pende,
dir-lhe-ei, mana, que mente.*

*Esta barca é de carreira,
tem seus aparelhos novos;
não há como ela outra em Povos,
boa de leme e veleira.
Mas, se por ser a primeira,
vos disser alguém que pende,
dir-lhe-ei, mana, que mente.*

⁷ Remeto o leitor para o capítulo «A Lírica» no meu livro *Camões e a Viagem Iniciática*, Moraes Editores, Lisboa, 1980 (edição revista e aumentada, Móbile, Rio de Janeiro, 2013; e Abysmo, Lisboa, 2013).

2. *Considerações gerais:*

Comentei sucintamente este vilancete, que na edição das *Rimas* é designado como «cantiga», no meu livro *Camões e a Viagem Iniciática* e corroboro, no essencial, o que escrevi em 1980:

Numa utilização jocosa de metáforas sexuais tradicionais (o «mar» emblemático da sexualidade feminina e as fálicas «barcas» reminiscentes das cantigas de amigo galego-portuguesas), o poeta promete uma sólida virilidade à dama ainda hesitante de «embarcar», claramente menos por virtude do que pela preocupação de escolher, entre as várias «barcas» disponíveis, uma que seguramente não «pendesse». Descodificando as suas metáforas jocosas numa prosa que as tornasse mais explícitas, este subtil poemeto de autopropaganda sexual revela-se de uma obscenidade hilariante que nenhum dos comentadores da lírica camoniana parece ter entendido.

Cumpro, no entanto, assinalar que a análise textual corrobora e concretiza a relevância da caracterização do poema como uma «alegoria», primeira proposta por Agostinho de Campos quando resume o «Argumento» nos seguintes termos:

Alegoria de namorado que faz a sua côrte amorosa, comparando-se a si e ao rival com duas embarcações concorrentes, que ambas se oferecem para transportar a bela dama: Lembra a trova popular:

*Quem embarca? Quem embarca?
Quem vem comigo? Quem vem?
Quem embarca nos meus olhos,
Que linda maré que tem!*⁸

O poema foi impresso pela primeira vez na Terceira Parte das *Rimas* de Luís de Camões, organizada por D. António Álvares da

⁸ Agostinho de Campos, *Camões Lírico* — I Redondilhas; Aillaud Bertrand, Lisboa, 1925: p. 132.

Cunha e editada por António Crasbeek de Mello, em Lisboa, no ano de 1668. Não foi transmitido pela tradição manuscrita. A grafia de Povos com maiúscula, sugerindo uma localização precisa numa povoação com esse nome, é questionável.

Composto em redondilha maior, tem duas «voltas» de sete versos a partir de um mote de dois versos («a este moto») com rima emparelhada aa. O primeiro verso do mote é adaptado no penúltimo verso de cada volta e o segundo verso do mote é repetido no último como refrão. O esquema acentuadamente paralelístico das rimas nas voltas é bccbbaa // deeddaa.

3. Leitura comentada:

No contexto do seminário em que propus a leitura descodificada deste poema e a sua relação com significantes equivalentes no lirismo trovadoresco galego-português, Rita Marnoto muito perceptivamente fez notar que o mote pode corresponder a uma fala entre mulheres, que familiarmente se tratam por mana, como um homem plausivelmente não faria. Reforçando a relação semântica com o lirismo trovadoresco, este vilancete seria, assim, uma cantiga de amigo, ou seja, um poema em voz feminina, em que uma mulher que já tinha tido experiência directa das qualidades daquela barca incita a mana (vv. 2, 9, 16) a embarcar. No entanto, o tratamento por mana também poderia ter sido usado ironicamente pelo poeta, reflectindo a sua cúmplice intimidade com as mulheres.

De um modo ou de outro, é um poema de afirmação sexual e não a banal (e algo incongruente) narrativa de um acidente marítimo ou fluvial que tem sido geralmente considerado. Mediado ou não por uma mana que falasse com conhecimento de causa, o poeta, em priápica autopropaganda, assegura a mana ainda hesitante, mas desejosa, de embarcar (v. 1), estando-se em preia-mar (v. 4), que aquela barca (vv. 1, 10) que ele lhe está a oferecer «não pende»; que se outrem, para a «fretar» em vez dele, lhe disser o contrário, está a mentir; porque a dele é uma barca experiente, de carreira (v. 10); que está no auge da

virilidade, tem aparelhos novos (v. 11); que não há por ali em povos (v. 12) nenhuma outra melhor apetrechada, é boa de leme e veleira (v. 13) (ou seja, é boa pelo instrumento da barca que penetra a metaforicamente feminina água e pelo metaforicamente fálico sopro do vento que impulsiona a barca); e que portanto (em duplo sentido da palavra primeira, no v. 14) merece ser a primeira escolha da exigente rapariga que não quer ficar decepcionada quando embarcar, porque sem dúvida é a primeira (a melhor) de todas as barcas que ela poderia escolher para satisfazer o seu desejo.

Num tom jocosamente provocatório reminescente das Cartas, bem como de algumas passagens do Auto de Filodemo, este vilancete exemplifica igualmente a continuidade da tradição trovadoresca galego-portuguesa em vários poemas compostos na medida velha por Luís de Camões, alguns dos quais incluem queixas de mulheres sexualmente insatisfeitas pelos seus contemplativos amantes, como é o caso dos vilancetes «Coifa de beirame» e «Falso cavaleiro ingrato». Isto, por sua vez, corrobora a probabilidade, ainda não suficientemente investigada, dessa continuidade se ter também manifestado em obras de outros poetas quinhentistas portugueses. Em suma, ainda há muito por entender no século de ouro da literatura portuguesa.

[Comentários a Camões, vol. 4 — Sonetos, Redondilhas (Coord. Rita Marnoto), Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra, Centre d'Études Lusophones, Genève, 2016.]

CAMÕES: O IMAGINÁRIO DA MALANDRAGEM

Ao aceitar, com muito gosto, participar neste colóquio sobre «Poéticas do Imaginário» — e creio não haver cenário mais apropriado para tal tema do que Manaus — rapidamente decidi que teria, mais uma vez, de recorrer ao nosso Luís de Camões, o poeta do imaginário de todos nós que escrevemos, falamos, pensamos e somos em português. E não apenas porque o tema que me foi proposto é «Literatura, história e memória» e porque Camões representa a memória da história de que partimos para chegarmos ao que somos agora nas nossas diferenciadas mas complementares identidades de portugueses e de brasileiros, sem esquecer as outras nações que partilham da sua língua, que é a nossa. Como disse uma vez o poeta José Craveirinha, Camões também era moçambicano. E não foi necessário ter Camões vivido no Brasil, como viveu em Moçambique, para também ser brasileiro.

Aliás, o Camões de que vos vou falar é um Camões bem brasileiro, é o boémio da «malandragem», mais Macunaíma do que herói épico com uma coroa de louros na cabeça. Até porque malandragem, como bem ensinou Antonio Candido, é uma coisa muito séria. Afinal, o picaresco é a outra face do épico. E se, como Dante, Camões se encontrou, a meio do caminho da sua vida, numa selva escura, também percebeu, como Drummond, que a meio do caminho havia uma pedra. Muitas pedras. Ou seja, que o caminho, mesmo para o divino, é feito de experiências humanas, e que o riso e o choro são expressões complementares do mesmo rosto.

Escrevi recentemente um texto sobre as Cartas de Camões, que é a parte da sua obra que a crítica tradicional tem evitado por censoriamente

considerá-las reveladoras de comportamentos reprováveis. Volto aqui a falar delas, reproduzindo grande parte do que já escrevi, para acentuar de novo o que é preciso acentuar: que sem o prosaico não há poesia, que sem o ridículo não há o sublime, que sem o picaresco não há o épico. O que também significa que sem a experiência do que geralmente é entendido como «malandragem» dificilmente poderá haver o conhecimento de um sentido ético que nos reja a vida. O facto é que Camões sempre soube tudo isso e é isso que nos continua a ensinar. Essa é a lição da sua vida. Camões é a nossa memória de nós próprios.

Voltando ao que escrevi¹:

Poucos poetas mereceriam menos o destino póstumo de monumento nacional do que Camões. Fixá-lo numa imagem de grandeza estereotipada é neutralizar a grandeza real de quem preferiu ao conforto das ideias recebidas a precária demanda de experiências ainda sem nome. Ao dignificar a experiência como base do conhecimento, Camões é um poeta moderno. Como os outros grandes perenes da literatura renascentista (Cervantes na prosa, Shakespeare no teatro, poucos mais), quando fala do seu tempo e para o seu tempo, está também a falar do nosso tempo e para o nosso tempo. Disto resulta que possa haver um Camões diferente (ou um Shakespeare, ou um Cervantes) de cada renovada perspectiva de leitura, muitas delas legítimas, nenhuma delas definitivas. Mas também significa que há sempre nas multifacetadas complexidades da obra de Camões alguma coisa que escapa a qualquer discurso crítico.

Camões viveu num mundo em transição. Foi o primeiro poeta europeu com prolongada experiência directa de culturas tão diferentes da sua quanto eram então as da África, da Índia, da Indochina. A sua poesia insere-se, é claro, na tradição ocidental que inclui Virgílio, Ovídio, Dante, Petrarca e, em termos mais amplos, o neoplatonismo renascentista. Afinal toda a linguagem é feita de passados e não de futuros. Mas

¹ Helder Macedo, «O testemunho das cartas», *Camões e a Viagem Iniciática*, edição revista e aumentada, Móbile, Rio de Janeiro, 2013; e *Abysmo*, Lisboa, 2013 (primeira edição, Moraes Editores, Lisboa, 1980).

a profunda originalidade de Camões manifesta-se nos subtis deslocamentos semânticos que impôs a essa tradição, modulando a linguagem do passado de modo a poder significar uma nova visão do mundo para a qual ainda não havia linguagem feita. Usou a temática tradicional do exílio metafísico para registrar os passos concretos de uma «vida pelo mundo em pedaços repartida» e, ao fazê-lo, deu expressão a um novo entendimento que contrapõe ao absoluto da ordem divina o relativismo da ordem — ou desordem — humana.

A peregrinação registada na sua obra aponta para qualquer coisa de tão indefinível, mas revolucionariamente tão moderna, quanto é o direito à felicidade na terra. «Contentei-me com pouco» — disse este «homem de natureza terrível» para quem até o excesso sempre foi pouco — «só por ver que cousa era viver ledo». A utopia da nossa contemporaneidade é ainda o sempre tão traído direito à felicidade na terra. O Camões nosso contemporâneo foi, assim, um poeta mais da dúvida do que da convicção, da rotura mais do que da continuidade, da experiência mais do que da fé, da imanência mais do que da transcendência, de uma sexualidade indissociável da espiritualidade do amor. E foi também, no fim da sua utópica demanda de felicidade na terra, o poeta da fragmentação que encontrou no lugar da totalidade que desejara. Não haveria, para ele, a final contemplação harmoniosa *d'il sole e l'altre stelle* porque a sua poesia inaugurou a percepção do mundo moderno, o mundo da diversidade, o nosso mundo de incertezas.

Tem-se escrito que Camões é um poeta petrarquista. É e não é. O petrarquismo foi para ele a base do antipetrarquismo. Tem-se escrito que *Os Lusíadas* são uma épica virgiliana. Também são e não são. A celebração épica da *Eneida* foi para ele a base de uma crítica antiépica. Tem-se tentado separar o Camões malcomportado dos bordéis lisboetas do sublime Camões da espiritualidade do amor. Mas ele próprio o não faz quando, na Ilha do Amor — esse vasto bordel de marinheiros e de ninfas —, a iluminação espiritual é entendida como um corolário da satisfação do desejo sexual.

De muito do que se tem escrito resulta, portanto, ou um Camões truncado ou um Camões contraditório, não o Camões para quem a

contradição é a norma, não o Camões que harmoniza as aparentes contradições, não o multifacetado poeta que ao mesmo tempo é capaz de ironizar o sublime e de dignificar o efémero. O estudo do humor na obra de Camões — que é patente até n’*Os Lusíadas* — ainda não foi feito. Nem sequer o do cáustico humor das Cartas.

Três das quatro cartas que dele sobreviveram são testemunhos preciosos sobre usos e costumes reveladores da sociedade portuguesa do seu tempo. Mas há sempre um véu de pudicícia lançado sobre elas, como se não reflectissem a realidade social de onde o génio poético de Camões emergiu. Um dos mais competentes comentadores das Cartas, Clive Willis, tem o cuidado de minimizar o previsível escândalo do leitor desprevenido desde logo avisando que *the two Lisbon letters do not reveal Camões in a good light* («as duas cartas de Lisboa não dão uma boa imagem de Camões»)²; e o mestre camoniano Hernâni Cidade, referindo-se a pessoas mencionadas numa delas, escreve o seguinte: «[...] como outros nomes que nesta carta ocorrem não têm sido identificados, nem valeria muito a pena o esforço que o tentasse. Seria pormenorizar a vida boémia do poeta, que não é certamente a que mais pode interessar»³. Não? E porque não? Ignorar a chamada «vida boémia» de Camões é também ignorar que o Portugal dos seus anos formativos foi um feixe dinâmico de tensões contraditórias, que a Lisboa da sua estúrdia juventude era um vasto mercado para tudo, inclusive para o comércio do bem e do mal.

Recordemos, portanto, alguns factos significativos das complexidades inerentes à sociedade portuguesa desse tempo. Já um poeta da geração anterior, Francisco de Sá de Miranda, havia mencionado a entrada no porto de Lisboa da «peçonha branca» que fazia que homens andassem sonhando ao meio-dia pelas ruas da cidade. A prostituição masculina rivalizava com a feminina. Judeus e mouros coexistiam e

² Clive Willis, «The correspondence of Camões (with introduction, commentaries, translations and notes)», *Portuguese Studies*, MHRA & KCL, Londres, vol. 11, 1995.

³ Hernâni Cidade, *Luís de Camões: Obras Completas*, vol. III, Sá da Costa, Lisboa, 1946.

traficavam lado a lado com cristãos vindos de toda a Europa. Mais de 10% da população lisboeta era negra. A violência pública abrangia todas as classes sociais. Mas questões de fé entre as diferentes religiões eram debatidas em termos filosóficos, como por exemplo na *Ropica Pnefma* de João de Barros. Os marinheiros contavam as suas inverosímeis experiências factuais com gentes e em mundos até então desconhecidos pelos outros povos europeus. Na tecnologia, no pensamento e nas artes, Portugal estava na vanguarda do Renascimento europeu. Mas tudo estava em vias de mudar, o bom e o mau. Camões tinha cerca de dezoito anos quando o primeiro auto-de-fé se celebrou em Portugal. Cerca de vinte e três anos quando foi criado em Coimbra um dos mais progressivos colégios da Europa, o Colégio das Artes, cujos lentes (já ele estava em Goa) iriam ser investigados pela Inquisição. E tinha cerca de vinte e oito anos quando escreveu as cartas que revelam a tal vida que, na censória palavra de um camoniano tão ilustre como Hernâni Cidade, «não é certamente o que mais pode interessar». No entanto, Camões já não era então um imaturo adolescente, era um adulto com obra feita e uma não desprezível reputação de poeta.

Revisitemos portanto agora esse Camões que «não pode interessar», o Camões que faz o testemunho directo da sociedade portuguesa em que viveu. Foram encontradas apenas quatro cartas que tudo indica serem suas, embora se ignore quem são os destinatários. Há quem considere que a primeira foi escrita de Ceuta, a despeito de não haver nela qualquer referência que o comprove. É a menos especificamente localizada de todas elas e literariamente a mais elaborada, entremeando composições poéticas próprias, versos de Jorge Manrique, de Garcilaso e de Boscán, da égloga *Crisfal*, baladas populares e glosas bíblicas. As outras, duas escritas em Lisboa (provavelmente em 1552) e uma de Goa (certamente em 1553), são textos fundamentais para caracterizar não só os aspectos menos regrados do seu comportamento social mas também os desconcertos (para usar uma palavra muito sua) da própria sociedade em que esse comportamento se inseria.

Na primeira carta de Lisboa, depois de ironicamente saudar os beatíficos deleites de um bucolismo literariamente inspirado por

Bernardim Ribeiro, contrasta-os com as mais imediatamente apetecíveis promiscuidades da vida citadina, fazendo um vivíssimo retrato de comportamentos, que não se limita — como a crítica tradicional tem querido presumir — a gente mais ou menos marginalizada, mas que inclui representantes de todas as classes sociais. Darei alguns exemplos.

A primeira referência é a uma

dama tão dama que, pelo ser de muitos, se a um mostra bom rosto, porque lhe quer bem, aos outros não mostra ruim, porque não lhe quer mal. Em comparação desta, digo que criou Nosso Senhor o camaleão na arte de tomar a cor de qualquer lugar onde o põem.

Depois fala dos narcisos do amor enamorados das suas próprias sombras:

Uns vereis encostados sobre as espadas, os chapéus até aos olhos e a parvoíce até os artelhos, cabeça sobre os ombros, capa curta, pernas compridas. Nunca lhes falta uma conteira dourada, que luz ao longe. Estes, quando vão pelo sol, miram-se à sombra e, se se vêem bem-dispostos, dizem que teve muita razão Narciso de se enamorar de si mesmo.

A seguir vêm os amorosos melancólicos, vítimas naturais das celestinescas intrigas:

Estes, no andar, carregam as pernas para fora, torcem os sapatos para dentro, trazem sempre Boscão na manga, falam pouco e tudo saudades, enfadonhos na conversação pelo que cumpre à gravidade do amor. Nestes fazem as alcoviteiras seus ofícios, como são: palavras doces, esperanças longas, recados falsos. Hoje vos falam pela greta da porta: como vos não falou «estava maldisposta», «sentiu-a sua mãe». Porque esta é a isca com que Celestina apanhava las cien monedas a Calisto.

Mas há também as virtuosas senhoras que substituíam a sexualidade pela religião:

Outras damas há cá que, ainda que não sejam tão fermosas como Helena, são altivas, como são as beatas de São Domingos e outras que conversam os apóstolos⁴. Estas — prossegue — se geraram de viúvas honestas e de casadas que têm os maridos no Cabo Verde, assim que, as por casar e outras por lhes Deus trazer os maridos, de cuja vinda elas fogem, nunca lhes escapam as quartas-feiras em Santa Bárbara, as sextas em Nossa Senhora do Monte, os sábados em Nossa Senhora da Graça, dias do Espírito Santo.

Ou ainda umas respeitabilíssimas senhoras, ostensivamente modestas, penitentes e até (os tempos não mudaram) ecologicamente correctas vegetarianas:

Umaz dizem que jejuam a pão e água, outras que não comem cousa que padeça morte. E destas há algumas de estofo que fazem ir uma nau à Índia em três dias: grandes capelos e hábitos de sarja, contas na mão e o cu ladrão, e haja eu perdão, porque debaixo lhe achareis mantéus debruados, gravins lavrados, jubões de holanda, alvos e justos.

De tudo isto se pode concluir, se não estou muito errado, que não é apenas a «vida boémia» do poeta — a tal que «não pode interessar» — que foi retratada nesta carta, mas que esse aspecto da sua vida é parte e sintoma de uma mais generalizada atitude moral e social que, necessariamente, tem de interessar a quem queira entender as complexidades — e, conseqüentemente, a actualidade — da obra de Camões. Note-se, aliás, que é na sequência e como parte de tão vasto panorama social que Camões vai dar ao seu bucólico amigo algumas novidades sobre as «brandas» e artisticamente proficientes prostitutas de «rostos

⁴ «Apóstolos» era a designação corrente dos recentemente estabelecidos, e crescentemente influentes, jesuítas.

novos e canos velhos» que ambos obviamente conheciam e gostosamente haviam partilhado. Essas, as «damas de aluguer» que eram capazes de cantar e dançar tão bem quanto os artistas que «El-Rei mandou chamar» para a Corte, não representavam portanto uma anomalia «boémia» mas um facto tão significativo daquela sociedade quanto todos os outros mencionados na carta. Conta assim, por exemplo, que depois de uma prestimosa anfitriã de bordel (que «reparava muitas órfãs e adubava os pagodes de Lisboa, afora outras obras de grandes respeitos») ter sido assassinada pelo marido ciumento («grande perda para o povo») as outras tiveram medo mas logo se reorganizaram, com merecido sucesso, numa nova «forte torre de Babel» em que «as línguas são tantas que cedo cairá, porque ali vereis Mouros, Judeus, Castelhanos, Leoneses, frades, clérigos, casados, solteiros, moços, velhos». Não é isto um amplo retrato da sociedade?

A outra carta de Lisboa também está recheada de significativas notícias. Ilustra, por exemplo, a perene mistura de corrupção e de violência ao falar de um senhor que «paga soldo aos maiores matadores desta terra, os quais já *in illo tempore* lhe tinham cozinhado a morte» e que consegue assegurar a corrupta convivência das autoridades não só também pagando «soldo» ao Tesouro mas propiciando os favores sexuais da irmã já que, «ainda que esta mercadoria seja defesa pelo senhor da Fortaleza, nestas viagens da China mais se ganha no furtado que no ordenado»; comenta alguns assaltos recentes a conhecidos comuns; e, é claro, dá informações pormenorizadas sobre os comportamentos das inevitáveis «ninfas de água doce». Mas o principal propósito da carta é avisar o amigo a quem a dirige de que «é passado nesta terra um mandado para prenderem a uns dezoito de nós» por causa do espancamento de um fidalgo «em noite de São João». Aliás, logo no primeiro parágrafo, caracteristicamente brincando com coisas sérias, havia previsto os maus tratos que contra ele próprio já se estavam a preparar: «grandes mãos de ferro, capuzes de lâminas, maças de Hércules e golpes de Amadis, tudo contra o pobre de Camões». Não foi, no entanto, por essa celebração da «noite de São João» que Camões veio a ser preso e que pouco depois embarcou para a Índia com um ambíguo perdão do Rei.

Mas foi, como se sabe, por uma equivalente celebração noutra dia do calendário religioso — o «dia de Corpus Christi» — quando feriu com a espada um funcionário do Paço.

Na carta que escreveu pouco depois de ter chegado a Goa (que caracteriza como «mãe de vilões ruins e madrasta de homens honrados»), Camões queixa-se amargamente das injustiças e traições de que teria sido vítima. Mas creio que é um testemunho particularmente notável pelo que revela dos surpreendentes, e nada convencionais, usos erógenos do petrarquismo nos bordéis de Lisboa. Comparando nostalgicamente a intragável «carne de salmoura» das prostitutas locais com as irresistíveis «falsidades» das suas literariamente sofisticadas congéneres lisboetas, «que cham como pucarinho novo com água», promete ir recebê-las pessoalmente, como um Patriarca, de procissão e pálio, «se não recearem sofrer seis meses de má vida por esse mar», porque às prostitutas locais «fazei-me mercê que lhes faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscán, respondem-vos numa língua meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da maior quentura do mundo».

Tais comentários sobre os efeitos erógenos da poesia de amor contemplativo fazem, no mínimo, ponderar se a tão frequentemente proclamada ortodoxia neoplatonista de Camões teria podido ser assim tão ortodoxa. E, por extensão, muitas das outras ortodoxias que lhe têm sido impostas. A crítica tradicional sempre se escandalizou com os comportamentos sociais do cidadão, sistematicamente dissociando-os da sua escrita poética. É como se Camões, seguindo o seu puritânico exemplo, tivesse podido funcionar em compartimentos estanques: à direita o sublime poeta, à esquerda o malandro malcomportado. Mas creio que a espantosa modernidade da sua obra reside precisamente no facto de Camões só poder ser entendido como um desconfortável todo. E creio por isso também que quanto menos os estudiosos da obra de Camões insistirem em mostrar quão parecido ele é com os seus assumidos mestres — Virgílio, Ovídio, Dante, Petrarca... — e melhor acentuarem quanto deles se diferencia, mais evidente se tornará a relevância actual da sua obra. O mundo de valores em transição que foi

o seu é ainda o nosso. A nossa contraditória diversidade já era a dele. Ele é porventura o mais velho mas, por isso, também o mais sábio dos nossos contemporâneos. Como já disse há pouco e digo de novo para terminar, quando Camões fala do seu tempo e para o seu tempo, está também a falar do nosso tempo e para o nosso tempo.

[Colóquio Nacional Poéticas do Imaginário,
Universidade Estadual do Amazonas, Maio de 2009.]

LUSO, FILHO DE BACO

Como toda a poesia épica, *Os Lusíadas* é, ou pretende ser, um poema de fundação. Cabe, no entanto, perguntar: fundação de quê?

Camões publicou *Os Lusíadas* quando o reino de Portugal tinha mais de quatro séculos de existência, e escreveu-o mais de um século depois de a aventura imperial portuguesa ter sido iniciada. Sendo assim, dificilmente poderá ser entendido como um poema de fundação da nação ou do império. Se é um poema de fundação, seria, *in medias res*, um poema sobre uma ideia de nacionalidade e sobre um conceito de império que pressupunham a necessidade de fundar de novo o que já deveria estar fundado e de fortalecer o que se havia tornado precário. Camões estava a confrontar uma crise e a considerar como superá-la, o que torna *Os Lusíadas* num poema épico algo ambíguo por ser tão crítico do presente quanto celebratório do passado e, nas suas previsões do futuro, menos afirmativo do que condicional. Virgílio, na *Eneida*, o modelo ostensivo d'*Os Lusíadas*, celebrou a fundação de Roma para glorificar a Roma imperial do seu tempo; Camões celebrou a fundação do império português para criticar o Portugal do seu tempo. As exortações que faz a D. Sebastião, o jovem rei que deveria ser a «bem nascida segurança da lusitana antiga liberdade» (I, 6, v. 1), colocam a continuidade da História num modo condicional: «tomai as rédeas vós do reino vosso, dareis matéria a nunca ouvido canto», diz no início do poema, claramente indicando uma situação de desgoverno do país. E o poema vai concluir: «Se me isto o Céu concede, e o vosso peito / Dina empresa tomar de ser cantada...» (X, 155, vv. 5-6). Em tempos de crise não superada, a continuidade da celebração épica tinha de ficar adiada para um hipotético futuro.

A crise confrontada por Camões não era já a da sucessão ao trono, que parecia ter sido resolvida pelo nascimento de D. Sebastião. Era uma crise mais antiga e mais profunda, que tinha a ver com as circunstâncias económicas, sociais e éticas do país e do império. Uma das mais graves consequências da expansão imperial portuguesa havia sido a pauperização do povo que permaneceu dentro das fronteiras de Portugal. À medida que o comércio ultramarino aumentava, a produção interna diminuía. As especiarias da Índia não enriqueceram a vasta maioria da população. Os lucros passavam-lhe ao lado, iam para outras paragens. O tráfico de escravos africanos iria servir para criar as bases da futura economia colonial brasileira, mas não para fortalecer a economia portuguesa.

Na geração anterior a Camões, Francisco de Sá de Miranda já se tinha insurgido contra o despovoamento e o enfraquecimento do reino quando analisa os desde logo evidentes malefícios do império na vida portuguesa. Diz, por exemplo, o seguinte:

Não me temo de Castela
De onde a guerra inda não vem,
Mas temo-me de Lisboa
Que ao cheiro desta canela
O reino nos despovoa.
[...]
Fez no começo a pobreza
Vencer os ventos e o mar,
Vencer quasi a natureza;
Medo hei de novo à riqueza,
Que nos venha cativar.¹

Gil Vicente, o dramaturgo oficial da Corte do avô de D. Sebastião, D. João III, tem no *Auto da Índia* uma memorável entrada em cena de um suposto herói imperial — um patético marido enganado pela

¹ Francisco de Sá de Miranda, «Carta a António Pereira, senhor o Basto», *Obras Completas*, vol. 2; Lisboa, Sá da Costa, 1937, pp. 81, 83.

mulher deixada em Lisboa — que declara: «Fomos ao rio de Meca, / / Pelajámos e roubámos.»² Pelejar para roubar tinha-se tornado num propósito do império. O próprio Camões irá mencionar sucintamente numa carta escrita em Goa a corrupção que por lá grassava quando caracteriza a capital do vice-reinado como «mãe de vilões ruins e madrastra de homens honrados»³.

Camões incorpora a condenação do império no mesmo poema em que o celebra. A descrição da partida das naus rumo ao Oriente, que deveria ser de afirmação positiva por marcar o início da viagem celebrada no poema, é dominada pela veemente condenação de tudo o que essa viagem iria significar ou, mais propriamente — como se numa paradoxal profecia retrospectiva baseada em factos acontecidos —, do que já tinha significado. A condenação é feita por «um velho de aspecto venerando» (IV, 94, v. 1), o chamado Velho do Restelo que, personificando a *vox populi*, emerge da multidão que acorrera para assistir à partida das naus: mulheres que vão ficar sem os maridos, mães sem os filhos, filhos sem os pais, noivas sem os noivos, num coro de previsíveis infortúnios que faz os navegantes entrarem nas naus sem o «despedimento costumado» (IV, 93, v. 6), e partirem não como heróis dignos de serem celebrados mas quase envergonhadamente, com os olhos baixos.

O venerando velho que representa a sabedoria popular derivada da experiência — «com um saber só de experiências feito» (IV, 94, v. 7) — não só amaldiçoa a aventura imperial que está a ser iniciada, mas também roga que «nem cítara sonora ou vivo engenho» dê a tais actos «fama nem memória» (IV, 101, vv. 6-7). Ou seja, a sua condenação abrange o próprio poema que Camões está a escrever. Mas o Velho do Restelo é, afinal, uma personagem desse mesmo poema e, através dele, é o seu autor que, com base na sua própria experiência, está a contrapor aos reprováveis actos da ganância imperial — a «glória de mandar», a

² Gil Vicente, *Auto da Índia; Obras Completas*, vol. 5, Lisboa, Sá da Costa, s/d, 3.^a ed., p. 114.

³ Luís de Camões, *Autos e Cartas; Obras Completas*, vol. III, Lisboa, Sá da Costa, p. 245.

«vã cobiça», a « vaidade a quem chamamos fama» (IV, 95, vv. 1-2) — o que seria um propósito digno de louvor. Esse propósito seria uma guerra justa contra os inimigos à porta do reino que, como aliás o sábio velho acentua, teria a recomendável consequência económica de propiciar mais seguros ganhos em terras e riquezas sem que por isso «o reino antigo» se «despovoe» e se «enfraqueça» (IV, 101, vv. 3-4).

A retórica da «guerra justa» integrada na fala do Velho do Restelo e ecoada na voz do próprio Camões, no final do poema, seria uma mais-valia ideológica reciclada do espírito da Reconquista Cristã, embora não necessariamente um propósito determinante. Mas era uma retórica útil, considerando que, no tempo em que Camões escreveu *Os Lusíadas*, os inimigos islamitas à porta do reino eram uma realidade concreta, ameaçadora e não menos militante em opostas «guerras justas». O Islão não era só o poder imperial rival dos portugueses no distante Oriente, era também um inimigo próximo que factualmente ameaçava a sobrevivência da Europa cristã e que continuou a ameaçá-la até à vitória naval espanhola de Lepanto, em 1571, quando o poema já estava escrito e em vias de ser publicado. A luta contra o Islão «às portas» do reino (IV, 101, v. 1) seria, portanto, uma causa justa em defesa de toda a Europa. Mas era uma causa que também serviria os interesses económicos específicos dos portugueses, e essa seria talvez a sua principal justificação.

Em Portugal, uma nova oligarquia havia beneficiado das riquezas vindas de fora. Mas, precisamente porque essas riquezas vinham de fora, os seus beneficiários não precisavam de investir nas riquezas potenciais — comparativamente menores e de lucro mais lento — que pudessem ser produzidas dentro do país. E assim, como Sá de Miranda previra no início do século XVI e Antero de Quental iria corroborar no fim do século XIX, os benefícios do império tornaram-se numa das principais causas da decadência da nação portuguesa⁴.

As políticas mais favorecidas pela oligarquia imperial portuguesa no tempo de Camões eram ou o prosseguimento de uma crescentemente

⁴ Antero de Quental, *Causas da decadência dos povos peninsulares*, Lisboa, Ulmeiro, 1970.

corrupta política de comércio armado no Oriente ou a intensificação da mais recente política de ocupação escravocrata no Brasil. As dificuldades práticas da sua implementação em continentes tão distantes eram no entanto notórias, a moralidade de ambas no mínimo duvidosa e a maioria do povo português continuava a empobrecer. Por isso houve também quem propusesse o que hoje se chamaria uma terceira via, que foi logo desprezivelmente caracterizada como uma política de «pão e vaca». Essa política, que visava à ocupação e exploração de terras adequadas à agricultura e à pecuária, é mencionada, em termos negativos, por Diogo do Couto, na obra *O Soldado Prático*. Mas, se entendo correctamente, é aquela que, em implícita discordância com esse seu amigo e companheiro no Oriente, Camões incita D. Sebastião a implementar «rompendo os muros de Marrocos» (X, 156, vv. 3-4). Talvez com exagerado optimismo, considerava-se que esse lado dos Algarves seria o celeiro que alimentaria quem o controlasse. A ocupação das terras adjacentes do Norte de África — desde os tempos da Reconquista Cristã entendidas como uma extensão dos Algarves ibéricos — permitiria expandir as fronteiras da nação rural, com um benefício económico mais tangível para a maioria da população portuguesa do que a política imperial em terras distantes. O novo projecto épico defendido por Camões seria, assim, um necessário complemento da ideia de império celebrada n’*Os Lusíadas*, um modo de superar a crise em que o país se encontrava.

A História — a compreensão retrospectiva do que aconteceu — tende a reflectir o que veio a acontecer e não necessariamente o que estava a acontecer ou, menos ainda, o que poderia ter acontecido. A exortação feita a D. Sebastião, nas últimas estrofes d’*Os Lusíadas*, para que rompa «os muros de Marrocos» situa-se no espaço ambíguo entre a expectativa e a realidade. A incursão militar liderada por D. Sebastião em 1578 levou ao desastre de Alcácer Quibir e à anexação de Portugal à Espanha dois anos depois. Parece portanto difícil justificar a sensatez de tal acção. Nem, retrospectivamente, seria possível fazê-lo, excepto na medida em que o desastre militar de Alcácer Quibir foi isso mesmo: um desastre militar. As suas consequências negativas talvez não reflectam

tanto um erro de política quanto erros na sua implementação devido à incompetência suicida de um rei insensato. O melhor que se pode dizer de D. Sebastião — um jovem fanático, misógino e supõe-se que sexualmente impotente, ou seja, em tudo o oposto do que foi Camões — é que talvez tenha adoptado uma política correcta por razões erradas. Mas, ao fazê-lo, tornou erradas as razões correctas que pudesse ter havido.

Da perspectiva de Camões, a conquista e ocupação dos Algarves africanos seriam um complemento da política ultramarina — e um necessário correctivo das suas consequências negativas — mas não um seu substituto. A responsabilidade do jovem rei seria portanto dar continuidade ao império corrigindo os erros que enfraqueciam quer o reino quer o império. Camões não é um Velho do Restelo que recusa o império — embora os argumentos morais por ele usados sirvam os seus propósitos moralizadores — mas um «soldado prático» que defende o império. A verdade, no entanto, é que nunca nenhum império foi montado por razões de ordem moral, e o império português certamente também o não foi. A retórica da «guerra justa», tal como a retórica da «missão civilizadora» — ou, no nosso tempo, da «democratização» — pode ser um pretexto mas nunca é uma causa. Seja como for, a ideia expressa pela personagem do Velho do Restelo de que teria sido melhor não ter havido império ficou integrada no poema em que Camões celebra e defende o império. A realidade de que Camões partiu foi que, para bem ou para mal, havia império. E assim, nas recorrentes, e crescentemente violentas intervenções pessoais que faz no poema, ele próprio corrobora e exemplifica a argumentação moralizadora do Velho do Restelo usando-a como um correctivo dos desmandos do império. Mas Camões também se serve de outra personagem para denunciar a perversão dos ideais morais que deveriam estar a ser implementados por uma legítima política imperial. Essa personagem é Baco.

No plano metafórico que o poeta sobrepõe à narrativa da viagem histórica de Gama, esse potente deus pagão é simultaneamente caracterizado como o pai ancestral dos portugueses, o antigo senhor da Índia que os portugueses demandavam e o mais acérrimo opositor do seu projecto imperial. Baco parece representar a perspectiva dos inimigos

dos portugueses quando dá aviso às populações da terra africana de Moçambique contra as «gentes roubadoras» que eram «estes homens que passavam» e «que com pactos de paz sempre ancoravam». As acusações de Baco são qualificadas no poema como «falsidades» (I, 78). A verdade, no entanto, é que as incómodas palavras que lhe são atribuídas dificilmente poderiam ter sido entendidas como falsas pelos portugueses contemporâneos de Camões:

«E sabe mais (lhe diz) como entendido
Tenho destes Cristãos sanguinolentos,
Que quase todo o mar tem destruído
Com roubos, com incêndios violentos;
E trazem já de longe engano urdido
Contra nós, e que todos seus intentos
São pera nos matarem e roubarem,
E mulheres e filhos cativarem.»

(I, 79)

As críticas do Velho do Restelo — e do próprio Camões — têm, assim, uma exemplificação concreta nas acusações de Baco sobre os métodos como esses «Cristãos sanguinolentos» se foram enriquecendo.

Baco é sem dúvida a personagem mais complexa d'*Os Lusíadas*. Jorge de Sena, no seu detalhado estudo *A estrutura de «Os Lusíadas»*, confrontou o problema levantado pela caracterização de Baco no poema como, simultaneamente, o antepassado mítico dos portugueses e o seu mais acérrimo opositor. E, articulando mitologia, antropologia e psicologia, considerou o «importante ponto», ao qual, como diz, não havia sido dada suficiente atenção, da insistência de Camões em caracterizar Luso como filho de Baco. A passagem relevante é a seguinte:

Como se explica que, sendo os portugueses totemicamente descendentes de Luso e, portanto, totemicamente netos de Baco, este, por temer a sua fama oriental, persiga tão ferozmente os seus descendentes directos? Não é isto uma incongruente «liberdade poética»?

De modo algum é uma incongruência ou uma desatenção de Camões, mas um facto mítico que se reveste do mais transcendente significado. Aliás, significado duplo, ainda que em direcções convergentes. Baco, segundo Camões, havia sido celebrado no Oriente pelas suas vitórias, em que miticamente ele foi confundido com Alexandre Magno. Mas a oposição de Baco tem fundamentos mais íntimos que apenas este receio de ver-se preterido, na fama lendária, pelos portugueses. Eles eram totemicamente «seus» filhos, e como pai, cujo trono é ameaçado pelo sucessor, Baco procura impedir que os filhos se lhe substituam. Isto é da própria essência antropológica da sucessão do poder político, e tem fortes incidências psicanalíticas nas castrações mentais, a que muitos procedem, de seus filhos. Mas precisamente a castração nos dá a outra face do problema. [...] De modo que, não só pela Índia, mas também pelo parentesco, tinha Baco todas as razões míticas para opor-se à viagem de Vasco da Gama. A sua oposição estava, antropológicamente, na ordem natural das coisas⁵.

A caracterização de Baco feita por Jorge de Sena vai longe no sentido de explicar o seu valor funcional n'*Os Lusíadas*. Mas, ao fazê-lo, aponta também para correlacionáveis perspectivas de leitura que, por sua vez, levantam questões ainda por analisar. Proponho-me considerar aqui algumas dessas questões.

Como procurei demonstrar em vários ensaios que publiquei desde 1980⁶, Camões articula n'*Os Lusíadas* duas tradições literárias de significação oposta: a épica e a pastoril. Da perspectiva pastoril, associada ao mito da Idade de Ouro, tudo o que constitui matéria da celebração épica — viagens e demandas, guerras e conquistas, riquezas e poder — é produto e sintoma da decadência que fez cair a humanidade na Idade de Ferro (a mesma Idade «de Ferro e de armas»

⁵ Jorge de Sena, *A estrutura de «Os Lusíadas»*, Lisboa, Portugal, 1970, pp. 155-156.

⁶ Helder Macedo *et al.*, *The Purpose of Praise: Past and Future in «The Lusíadas» by Luís de Camões*, Inaugural Lecture in the Camoens Chair of Portuguese [1982], King's College London, 1983; e «*The Lusíadas*, Epic Celebration and Pastoral Regret», *Portuguese Studies*, 6, London, 1990.

— IV, 98, v. 8 — contra a qual se insurge o Velho do Restelo, em reiterada ênfase). Inversamente, a épica celebra essas mesmas viagens e demandas, guerras e conquistas, riquezas e poder que o pastoril condena. O grande paradoxo inerente aos *Lusíadas* é que celebra de uma perspectiva épica actos equivalentes aos que condena de uma perspectiva pastoril. E, não menos paradoxalmente, a aventura épica celebrada no poema vai ser recompensada num *locus amoenus* pastoril.

Ao transpor as contradições inerentes à situação histórica de Portugal no seu tempo para uma confrontação entre Vénus e Baco, Camões está a pôr em conflito duas divindades — meios-irmãos, ambos filhos de Júpiter — que na mitologia clássica não eram antagónicas mas, em muitos aspectos, complementares. No contexto do poema ambas representam propósitos frustrados, são metáforas daquilo que não aconteceu. Baco representa o desejo de que não tivesse havido império; Vénus representa o desejo de que o império que houve não fosse aquele em que se tinha tornado. A Ilha do Amor é a reconciliação do que não deveria ter acontecido com o que deveria ter sido. É portanto também um correctivo ideológico. A própria Ilha, recorde-se, é a transposição pastoril de uma expedição épica: a expedição de Cupido «contra o mundo revelde, por que emende / erros grandes que há dias nele estão, / amando cousas que nos foram dadas / / não pera ser amadas, mas usadas» (IX, 25). A necessária emenda preparada por Cupido é, portanto, dos «erros grandes» cometidos no tempo presente da escrita do poema, e a transposta figuração pastoril da sua expedição na Ilha do Amor é uma representação metafórica de como corrigi-los.

Baco é uma divindade inequivocamente pastoril. Dos Quatro Elementos, o seu é a terra. O seu benéfico governo dos homens estava associado à fertilidade da Natureza. Sendo caracterizado no poema como, simultaneamente, o pai ancestral dos portugueses e o senhor da Índia que os portugueses demandavam, quando se opõe à aventura imperial dos seus humanos descendentes está não só a lastimar que o seu antigo poderio lhe esteja a ser usurpado, mas também a deixar latente a ideia de que, tanto para a Índia quanto para Portugal, a troca

do seu benéfico poder pelo bélico poder da ambição humana seria uma perda e não um ganho. Na verdade, a despeito da caracterização hostil de Baco, há uma história de significação oposta que é deixada implícita na narrativa celebratória de *Os Lusíadas*, uma contra-épica contada da perspectiva de Baco. Mas essa seria a história de que o decadente Baco saiu vencido pelos seus descendentes portugueses, tornando-o num deus deserddado, e Camões está a escrever o seu poema da perspectiva do tempo presente em que viveu. Acontece, no entanto, que, dessa perspectiva, a derrota de Baco não é completa, porque trouxe consigo consequências ainda por resolver. O declínio de Baco permanece como uma latência, tanto em termos da fundação da nação portuguesa quanto da continuidade do império português.

A identificação de Baco com o Oriente que, por si só, tivesse justificado a sua oposição aos rivais desígnios imperiais dos portugueses, é acrescentada pela outra circunstância fundamental — diria mesmo fundacional — de ele ser caracterizado, por via de Luso, como o antepassado mítico desses mesmos portugueses que estariam a usurpar, no tempo da História, o passado mítico do seu pai ancestral. «Padre Baco» lhe chama logo Camões na sua primeira aparição no poema (I, 30). Esse vínculo de ancestralidade vai ser reiterado nas falas de Vasco da Gama e de Paulo da Gama sobre a História de Portugal e é de novo indicado, embora em termos negativos, na fala do próprio Baco, quando desce ao Templo de Neptuno com a intenção de «dar aos de Luso triste morte», e vingativamente rejeita esses arrogantes usurpadores do seu antigo poder como «a fraca geração que dum vassalo meu o nome toma» (VI, 26-30). Mas não menos significativo desse vínculo ancestral é a divisa pastoril de Baco, o «verde tirso», que está patente no primeiro dos estandartes que Paulo da Gama mostra ao Catual para ilustrar o seu discurso sobre os portugueses ilustres (VII, 77, 78; VIII, 1-4). Há nesta passagem do poema um subtil deslocamento de perspectiva, pois embora Baco se tenha insurgido contra os seus descendentes, estes assumem com orgulho a ancestralidade de Baco, de quem portanto não se considerariam usurpadores mas continuadores e legítimos sucessores. Recordemos alguns dos versos atribuídos por Camões a Paulo da Gama:

[...]

Este que vês, é Luso, donde a Fama
O nosso Reino Lusitânia chama.

Foi filho e companheiro do Tebano
Que tão diversas partes conquistou;
Parece vindo ter ao ninho Hispano
Seguindo as armas, que continuo usou. [...]

O ramos que lhe vês, pera divisa,
O verde tirso foi, de Baco usado,
O qual à nossa idade amostra e avisa
Que foi seu companheiro e filho amado. [...]

(VIII, 2-4)

Baco havia sido e continuará a ser caracterizado no poema em termos enfaticamente negativos: «fabricador de falsos enganos» (I, 73), «irado e quasi insano» (I, 77), «malévolo» (I, 97), «odioso» (IX, 39). Ter-se-ia portanto tornado nisso tudo. Mas o Baco invocado na fala de Paulo da Gama é, pelo contrário, um exemplo positivo, é o Baco anterior à decadência ao ser simultaneamente caracterizado em termos pastoris (pela referência ao emblemático «verde tirso», «o qual» — note-se — «à nossa idade amostra e avisa»), como um triunfante conquistador de «diversas partes» e um proficiente guerreiro (com as «armas, que continuo usou»). Seria portanto um modelo a ser seguido pelos descendentes de Luso, aos quais no entanto se opõe, mas porventura não apenas porque o seu antigo poder lhe estivesse a ser usurpado, mas também, e talvez mais fundamentalmente, porque os seus antigos valores estavam a ser traídos. E esses seriam os valores associados ao domínio da terra, mesmo se resultantes de guerras e de conquistas como, em implícito paralelismo, teriam sido as preconizadas pelo Velho do Restelo e pelo próprio Camões ao desejarem a ocupação das vizinhas terras do Norte de África.

Se o Elemento associado a Baco é a terra, o Elemento associado a Vénus — a nascida das ondas — é a água. Como protectora da viagem

celebrada n'Os *Lusíadas* deveria portanto representar uma perspectiva épica oposta à perspectiva pastoril personificada em Baco. De facto assim acontece, mas só até certo ponto. Porque do mesmo modo que o pastoril Baco é conquistador e guerreiro, assim também a caracterização de Vénus contém aspectos aparentemente contraditórios. Na verdade, embora tenha servido a Camões para estabelecer uma relação histórica — e, portanto, épica, bélica e imperial — entre Roma e Portugal por referência intertextual à *Eneida*, a Vénus camoniana não corresponde tanto à deusa pagã da épica virgiliana quanto à Vénus pastoril do epicurismo renascentista, cuja representação transposta nas Três Graças servia para significar as três vias capazes de levar a humanidade à verdadeira felicidade, combinando Poder, Sabedoria e Prazer, *vita activa*, *vita contemplativa* e *vita voluptuosa*. É a aliança de Vénus, n'Os *Lusíadas*, com a sabedoria de Júpiter e a força de Marte. Mas a Vénus camoniana também reconcilia em si as qualidades espirituais da Afrodite Urânia, que o cristianismo transferiu para a Virgem Maria, com a sexualidade da Afrodite Porne, que o cristianismo neutralizou. E de facto é a Vénus pastoril — a Vénus meia-irmã de Baco — que vai consagrar a imortalidade dos navegantes na alegoria da Idade de Ouro que é a Ilha do Amor.

Algo redutoramente, desde a leitura pioneira de Faria e Sousa para quem, de uma perspectiva teológica cristã, Baco corresponderia ao Diabo, as funções de Vénus e de Baco n'Os *Lusíadas* têm sido associadas, em maior ou menor grau, às duas fés religiosas que são postas em conflito na narrativa histórica da viagem, o cristianismo e o islamismo. Julgo, no entanto, que nem Vénus nem Baco podem ser identificados com qualquer dessas duas religiões porque ambos se servem das crenças humanas para os seus próprios propósitos, que são de ordem diferente. A associação de Vénus com a fé cristã n'Os *Lusíadas* é sempre circunstancial e, se ocorre, é explicitamente indicada no texto como um erro de percepção, como quando, num momento de suprema ironia autoral, Vasco da Gama agradece com preces cristãs à «Divina Guarda» a protecção que recebera da pagã «deusa guardadora». Correspondentemente, a aliança de Baco com os muçulmanos é, como hoje se diria, pragmática e oportunística.

Não há dúvida, no entanto, de que, nas circunstâncias históricas contemporâneas de Camões, o Islão era o inimigo político e o inimigo religioso dos portugueses. Os epítetos usados pelo poeta contra o «torpe ismaelita», aliás, equivalentes aos que também usa contra Baco — «falso», «malicioso», «pérfido» — nada têm de ambíguo. E não há dúvida também de que, em termos de intencionalidade autoral, mesmo quando critica os seus contemporâneos, Camões escreveu o seu poema de uma perspectiva assumidamente cristã. Mas a militância anti-islamita manifestada por Camões não deve ser transposta — como tem sido — para o que seria uma opostamente correspondente militância pró-islamita da sua personagem Baco. O propósito de Baco era impedir o sucesso do empreendimento imperial apoiado por Vénus, servindo-se para isso das alianças humanas ou divinas que pudesse obter. E aliás, no processo, profanou igualmente as duas religiões em conflito. Assim, do mesmo modo que, no Canto II d’*Os Lusíadas*, personificara um sacerdote cristão para fazer uma cilada aos portugueses, assim também, no Canto VII, irá intrigar um devoto muçulmano contra os portugueses quando, sacrilegamente da perspectiva islamita, lhe aparece a fingir ser o próprio Maomede. E depois dessa última tentativa gorada de, simultaneamente, enganar o Mouro e travar o curso da História para impedir a chegada dos portugueses à Índia, Baco desaparece do poema, sem qualquer explicação.

Fernando Gil, numa desafiante e inovadora prospecção do poema num livro que escrevemos em colaboração, *Viagens do Olhar*, analisa aquilo que designa como «o malogro dos *Lusíadas*» e, nesse contexto, o que caracteriza como «a resistência de Baco» à possibilidade de Camões o resolver enquanto personagem⁷. E, de facto, Baco é o grande problema que fica por resolver no poema. No entanto, da minha diferente embora, nalguns aspectos, convergente perspectiva de leitura, só teria havido malogro n’*Os Lusíadas* se Baco não tivesse resistido, se não fosse uma personagem deixada por resolver. Como eu o entendo, o Baco

⁷ Fernando Gil & Helder Macedo, *Viagens do olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, pp. 13-75.

d'Os *Lusíadas* corresponde às incertezas de Camões sobre o futuro de Portugal. A decadência de Baco — a potente divindade fundadora transformada num corrupto, enfraquecido e malevolente manipulador de enganos — é um aviso para os contemporâneos portugueses de Camões.

Nem, por outro lado, me parece inteiramente correcto asseverar que Baco desaparece do poema. Ou, se desaparece, também Vénus desaparece. O que de facto acontece é que ambos vão ser transpostos para outra personagem mitológica, Tethys, que vai presidir à consagração dos heróis épicos na pastoril Ilha do Amor. A identificação de Tethys com a causa de Baco havia sido enfatizada no poema quando, tomando o seu partido, exigira obediência imediata às ordens de Neptuno para que os ventos destruíssem as naus dos portugueses (VI, 48). Mas é a mesma Tethys, a aliada de Baco, que, ferida pelas setas providenciais de Cupido com especial intensidade «porque mais que nenhuma outra lhe era esquivia» (IX, 48), vai ser a representante de Vénus na Ilha do Amor. Fernando Gil constata que «a Ilha de Vénus é abertamente e exclusivamente *dionisíaca*: ou seja, *Vénus inimiga de Baco dá por prémio aos navegantes os valores de Baco*». Nisso sempre estivemos de acordo. Mas não quando considera que, por essa razão, a Ilha do Amor corresponderia ao triunfo de Vénus sobre um Baco que, mesmo se a contragosto, se houvesse tornado num «cúmplice dessa Vénus protectora de Gama como antes fora de Eneias [...]»⁸. A minha diferente conclusão é que nem Baco nem Vénus são vencidos ou vencedores. Segundo entendo, ambas as divindades representam ideais traídos pela História: a fundação mítica de Portugal personificada no antigo poder de Baco e uma mitificada refundação de Portugal na Ilha de Vénus. A recuperação desses ideais teria sido o verdadeiro propósito da aventura épica guiada por Vénus não para a Índia encontrada mas para a dionisíaca Ilha do Amor ainda por encontrar.

Como procurei demonstrar noutro ensaio já antigo sobre *Os Lusíadas*⁹, Camões sobrepôs à narrativa da viagem factual de Gama à Índia

⁸ Idem, *ibidem* (itálicos de FG).

⁹ Helder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática*. Lisboa, Moraes, 1980 (edição revista e aumentada, Móbile, Rio de Janeiro, 2013; e *Abysmo*, Lisboa, 2013).

uma viagem iniciática para o conhecimento que culmina na utopia da Ilha do Amor, onde todos os opostos podem ser reconciliados. Também já indiquei que há ainda outra viagem que se desenvolve de par com essas duas, e que essa é constituída pelo próprio poema¹⁰. Camões recorrentemente caracteriza a escrita d'*Os Lusíadas* como equivalente à viagem marítima que está a celebrar, um «novo atrevimento» (I, 18, v. 3) — ecoando a designação que atribui a Adamastor e a Baco da viagem de Gama — que o levou a encontrar-se em «alto mar» e com «vento tão contrário» que teme que seu «fraco batel se alague cedo» (VII, 78). Certamente não por acaso, essa explícita analogia é inserida no início da fala de Paulo da Gama, que o poeta brutalmente interrompe quando este ia explicar ao Catual a significação das ancestrais insígnias de Baco para, em dramático contraste com o passado celebrado, exemplificar na sua própria condição de incompreendido poeta e guerreiro («nua mão sempre a espada e noutra a pena») os desmandos do poder na nação contemporânea cujo passado estava a celebrar (VII, 77-87). As acusações que aí faz aos portugueses do seu tempo vão ser reiteradas e amplificadas no final do poema quando acusa a pátria de estar metida «no gosto da cobiça e na rudeza / de hua austera, apagada e vil tristeza» (X, 145). São críticas que poderiam ter sido feitas pelo Velho do Restelo, se é que não mesmo acusações que poderiam ter sido vociferadas por Baco. O poema irá terminar com uma última injunção a D. Sebastião em que, reiterando as palavras que atribuíra ao Velho do Restelo, Camões o incita a conquistar as terras vizinhas do Norte de África. Mas isso seriam coisas futuras, porque a viagem de Camões no mar incerto da poesia já tinha terminado.

No iluminador ensaio «Os Excursos do Poeta n'*Os Lusíadas*», a mestre camoniana Cleonice Berardinelli comenta várias contradições inerentes ao poema e conclui:

Serão, por isso, *Os Lusíadas* menos epopeia que a *Odisseia* ou a *Eneida*? Nem menos, nem mais. *Os Lusíadas* são a epopeia de novos

¹⁰ Helder Macedo, «O Braço e a Mente: o Poeta como herói n'*Os Lusíadas*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

tempos, tempos contraditórios. Alimentado de tais contradições, o poema adquire modernidade e se afirma como a única epopeia representativa do Renascimento Europeu¹¹.

E assim, concluo eu agora, o poema de fundação escrito por Camões foi afinal uma viagem através de dúvidas em relação ao passado, de inquietação em relação ao presente e de incerteza em relação ao futuro.

[Conferência de encerramento do Colóquio Internacional *Sob o signo de Camões* realizado em Guimarães («Capital Europeia da Cultura») pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 10-12 de Junho, 2012.]

¹¹ Cleonice Berardinelli, «Os Excursos do Poeta n’*Os Lusíadas*», *Estudos Camonianos* (nova edição revista e ampliada), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000, pp. 31-55.

TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA

Transforma-se o amador na cousa amada
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha'alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia
que, como um acidente em seu sujeito,
assi co a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:
o vivo e puro amor de que sou feito,
como matéria simples, busca a forma.

[Luís de Camões, *Lírica Completa*, vol. II, p. 265; org. Maria
de Lurdes Saraiva, IN-CM, Lisboa, 1980-1981.]

Recordo uma conversa com T. F. Earle — o meu colega e amigo
Tom a quem submeto esta breve leitura «para que a emende», como

se dizia nas dedicatórias dos livros antigos — em que concordámos que não se tem dado suficiente atenção ao humor na obra de Camões. Também concordámos que a ironia muitas vezes se manifesta nas suas obras de intenção mais séria, como *Os Lusíadas*. Creio ser igualmente esse o caso do soneto que começa com a proposição platónica «Transforma-se o amador na cousa amada» e termina com a conclusão aristotélica «como matéria simples, busca a forma». Não é que esta pequena obra-prima tenha uma predominante dimensão jocosa, como algumas das redondilhas, várias falas de personagens das obras teatrais e muitas passagens das cartas. Mas o soneto integra um elemento de ironia relacionável aos comentários que Camões faz, por exemplo, numa das cartas, sobre os narcisos do amor enamorados pelas suas próprias sombras¹. E esses comentários também correspondem às invectivas de Duriano, na *Comédia de Filodemo*, contra a hipocrisia dos falsos amadores que proclamam amar «pela passiva» em nome de «Petro Bembo, Petrarca, e outros trinta Platões» mais gastos pelo uso «do que umas luvas de um pajem de arte»; ou, em duas redondilhas em voz feminina, às reprimendas da Joana que ridiculariza a parvoíce do namorado que prefere a coifa com que ela cobre o cabelo ao corpo desnudo que lhe oferece; ou aos queixumes de outra mal-amada ao «falso cavaleiro ingrato» que, a pretexto do espiritualizado amor que professa sentir por ela, desdenha a sexualidade que ela gostosamente lhe teria oferecido².

Um desses incapazes amadores seria, n' *Os Lusíadas*, o galante Leonardo que cita uma metáfora de Petrarca para diagnosticar os seus padecimentos, «*tra la spica e la man qual muro he messo*» («entre a espiga e a mão ergue-se um muro» ou, como T. S. Eliot iria parafrasear, «*between the idea and the reality [...] falls the shadow*»)³. Mas na Ilha do Amor camoniana não há impossibilidades, e finalmente até o

¹ Helder Macedo, «O testemunho das cartas», *Camões e a Viagem Iniciática*, edição revista e aumentada, Móbile, Rio de Janeiro, 2013; e *Abysmo*, Lisboa, 2013.

² Luís de Camões, *Comédia de Filodemo*, ed. José Camões; Cotovia, Lisboa, 2004.

³ Petrarca, Soneto 56; *Lusíadas*, IX, 78; T. S. Eliot, *The Hollow Man*, parte V.

contemplativo Leonardo «todo se desfaz em puro amor» por mercê de uma *allumeuse* ninfa ainda assim seduzida pelo seu belo discurso de impotência amorosa. As vivificadoras consequências orgásticas do poeta petrarquista de Leonardo ganham uma adicionada dimensão irónica quando relacionadas ao surpreendente comentário que Camões faz, na carta que escreveu pouco depois da sua chegada a Goa, em 1553, sobre os nada convencionais usos erógenos do petrarquismo nos bordéis de Lisboa. Recordando nostalgicamente as irresistíveis «falsidades» das literariamente sofisticadas prostitutas lisboetas («ninfas de água doce», como simpaticamente as designa noutra carta), comenta que às terrosas profissionais locais, «fazei-me mercê que lhes faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscán: respondem-vos numa língua meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da maior quentura do mundo»⁴. O que, se mais não houvesse, só por si permitiria concluir que a tão frequentemente proclamada ortodoxia petrarquista de Camões não poderia ter sido assim tão ortodoxa. N’*Os Lusíadas*, ao nível da sua significação mais profunda, a Ilha do Amor onde Leonardo encontra a sua até então sempre adiada virilidade é um lugar utópico de sublime iniciação espiritual, mas nem por isso deixa de ser também uma fantasia erótica de marinheiros «refocilando a lassa humanidade» num vasto bordel *al fresco* servido por «ninfas amorosas»⁵.

Regresso agora ao soneto em consideração. Já o havia comentado num ensaio sobre a lírica camoniana que publiquei em 1980⁶. Como prefiro citar a repetir-me, reproduzo parte do que então escrevi:

Ao dignificar o erotismo, a poesia de Camões marca uma subtil e complexa quebra com o passado ao mesmo tempo que o vai reintegrar, ao servir-se de uma linguagem conceptual dele derivada, nos novos modos de experiência que procura explorar e definir. O soneto «Transforma-se

⁴ Helder Macedo, «Cartas».

⁵ *Lusíadas*, IX, 20, 41.

⁶ Helder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática*, 1.^a ed., Moraes Editores, Lisboa, 1980.

o amador na cousa amada» constitui uma dramática ilustração deste processo. O conceito da transformação do amante em quem ama é central a todos os neoplatonismos do Renascimento. Antes de Camões já tinha sido expresso, em palavras muito semelhantes, por Marsilio Ficino e por Leão Hebreu, que o desenvolveram de Platão; e, depois de Camões, por S. João da Cruz («amada en el amado transformada») como um significante sexual do seu misticismo, e por Santa Teresa de Ávila na prece apaixonada que fez a Deus para que a «devorasse». Mais próximo do nosso tempo, a mesma atitude está na raiz da concepção wagneriana do amor-morte de *Tristão e Isolda*, como, em termos de amor-paixão, está explicitamente formulada na afirmação apaixonada de Cathy no *Monte dos Vendavais*: «Eu sou Heathcliff — ele está sempre, sempre na minha mente [...] como o meu próprio ser.» Camões, para quem a paixão era servida pela frieza intrínseca de quem prefere o conhecimento à obliteração, lida com o conceito como se de uma proposta lógica se tratasse e que, como tal, devesse ser debatida e argumentada. Ao fazê-lo, revela-o como uma metáfora falsa:

Transforma-se o amador na cousa amada
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois tenho em mim a parte desejada.

Se nela está minh'alma transformada
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.
[...]

Se o amador pudesse de facto transformar-se na pessoa amada «por virtude do muito imaginar» e, dessa maneira, conseguisse realmente conter em si próprio a amada-imaginada, o corpo não deveria ter mais causa para desejar ou então (e Camões ironicamente sugere o indecoroso absurdo de tal conclusão perfeitamente lógica) só em si próprio poderia

satisfazer o seu desejo. Mas a verdade é que continua a desejar, e que o desejo é pelo outro, que outro se mantém. Ao impugnar assim — como claramente faz neste admirável poema filosófico tão mal-entendido como o poema de amor platónico de que é o oposto — a abstracção totalizante alcançável pela eliminação ou sublimação do desejo, que é proposta na premissa inicial do soneto, Camões vai mais uma vez instituir o desejo físico como uma realidade de valor equivalente e nobremente complementar ao do próprio amor espiritual. E ao definir o amor que sente como, simultaneamente «vivo» e «puro», está, em última análise, a propô-lo como a resposta total mais adequada à natureza semidivina da amada que, se é uma semideia, deve ser também aceite e servida como a semi-humana que necessariamente não deixa de ser⁷.

O corolário lógico do soneto seria, portanto, que a totalidade do amor pressupõe e necessita o acto físico de amar do mesmo modo que a «matéria simples» pressupõe e necessita a sua «forma». Camões, como observou Maria de Lourdes Saraiva no comentário que fez ao soneto na sua cuidada edição da Obra Lírica de Camões publicada na mesma data em que publiquei o meu ensaio, teria portanto recorrido a Aristóteles para corrigir o platonismo que se tornara num lugar-comum da cultura poética do seu tempo⁸. Assim de facto terá sido, mas também é verdade que o neoplatonismo poético renascentista cristão — genericamente, e por vezes indevidamente, associado ao petrarquismo — a mais das vezes neutralizou o complexo erotismo pagão na base da original fala de Aristófanes no *Simpósio*. Teria sido esse o caso, para dar um exemplo quinhentista ibérico porventura acessível a Camões enquanto autor da *Comédia dos Enfatriões*, dos esforços exercidos por Francisco López de Villalobos que acrescentou à sua tradução da peça de Plauto, *La Comedia de Amphitrion* (primeiro publicada em 1515 e frequentemente reeditada), uma série de comentários que visavam a acentuar a superioridade

⁷ *Ibid.*

⁸ Luís de Camões, *Lírica Completa II*, prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva, IN-CM, Lisboa, 1980 (p. 265).

dos valores da moralidade cristã aos da Antiguidade pagã, incluindo uma afirmação da indissociável — e irreversível — complementaridade de marido e mulher no sacramento do matrimónio. Devo esta informação a Juliet Perkins que, num estudo pioneiro sobre o tratamento do mito de Anfitrião por António José da Silva, cita o seguinte comentário⁹:

Quando alguna cosa se da de grado y libremente: es que se quita del poder y facultad de aquel que le da: y se passa al poder y señorío de aquel a quien se da: otramēte no seria donacion. He aqui se signe que aquien tu amas de amor verdadero y no fingido y le das tu volūtad: que gela das quitādo la de ti: y passandola a su poder y señorío. He manera que ya tu no te puedes mover ni gobernar por tu voluntad pues no la tienes ni puedes tener otra cōdicion ni otro querer mas del que tiene la cosa que amas: porque enella lo enagenaste todo y cres miēbro suyo: por esto dizē que el amante se transforma en el amado.

O poeta que de si próprio disse que «em várias flamas variamente ardia», certamente não partilhava da concepção sacramental do matrimónio manifestada por López de Villalobos¹⁰. Se alguma coisa, na sua *Comédia dos Enfatriões*, acentua o poder do vário e contraditório amor perante o conjugalmente possessivo sentimento do ciúme. Aliás, para Camões, o amor nunca é apenas espiritual: é a consagração do espírito na carne. Por isso, na Canção III («Já a roxa manhã clara»), o poeta explicitamente recusa a obliteração platonizante da fisicalidade do amador na espiritualidade da amada («a luz que arreda / a negra escuridão do sentimento / ao doce pensamento») reivindicando para si uma nobre

⁹ Juliet R. Perkins, «A Talent to Confuse: António José da Silva's Treatment of the Amphitryon Myth», conferência no Centro de Língua Portuguesa, Oxford, 20.02.2003. Referência a «Como el amānte se convierte y transforma en la cosa amada», em Francisco López de Villalobos, Libro intitulado *Los problemas de Villalobos: que tractade cuerpos naturales y morales, y dos dialogos & medecina: y el tractado delas tres grādes: y una cancion: y la comedia de Amphytrion*. Edição de Saragoça, 1544; M.D XLIII; fol. LXVII (r), Cap. Ij.

¹⁰ «No tempo em que de Amor viver soía», v. 4.

e legítima sexualidade actuante de «homem [...] só de carne e osso». E também manifesta uma concepção antiplatónica do amor quando, na Canção VII («Manda-me Amor que cante docemente»), desconstrói a idealizada integração do «amador» na «cousa amada» que «está no pensamento como ideia» ao denunciá-la como uma falsificação que obscurece as faculdades humanas por ser, simultaneamente, um modo de se enganar a si próprio e de enganar quem desse modo tivesse fingido amar.

Já tinha acentuado na minha leitura de 1980 que, no soneto que abre com a afirmação ostensivamente platónica de que o amador se transforma na coisa amada por virtude do muito imaginar, Camões caracteriza a mulher desejada como uma «linda e pura semideia» e, portanto, também semi-humana. É a partir desta caracterização da dupla qualidade da amada — simultaneamente divina e humana, sujeito e acidente, potência e acto — que Camões vai estabelecer uma redimensionada relação entre «matéria simples» e «forma», contrapondo a um platonismo banalizado um correctivo aristotélico que justificasse um novo entendimento do amor. Mas, no tempo de Camões, não só os termos de referência platónicos já haviam sofrido profundas modificações, mas também esses conceitos aristotélicos no recorrente debate cristão (Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Hugo de São Victor e tantos outros) sobre se uma substância espiritual pode ser composta de «matéria simples» e de «forma», ou mesmo se uma substância puramente espiritual pode estar unida a uma forma material. Por exemplo, enquanto Boécio afirmava que os anjos são compostos de matéria e forma, Hugo de São Victor considerava que num anjo não há possível distinção entre matéria e forma¹¹. Entretanto, os alquimistas buscavam modos de transmutar a *prima materia* anterior à vida em formas de existência real que, como a própria criação divina, resultassem da combinação de elementos distintos entre si cujas qualidades compatíveis permitissem reproduzir as infinitas variações da vida. As metáforas aristotélicas de Camões parecem dever menos à patrística do que à alquimia.

¹¹ Boethius, *De Unitate et Uno*, PL LXIII, 1076-1077; Hugo de St. Victor, *De Caelesti Hierachia*, V, PL CLXXV, 1010 B.

O conceito operativo do soneto está cristalizado no predicado do último verso, o verbo *buscar*. Não é o encontro do eu consigo próprio que o poeta busca na amada, é o encontro com alguém distinto de si «como a matéria simples busca a forma». Camões parte, assim, de uma concepção auto-referencial do desejo que «está no pensamento como ideia», não para, narcisicamente, se transformar na «cousa amada» que já contivesse em si mas para buscar, a partir de si, o encontro com uma mulher já não «cousa» nem «ideia» por ser ela própria detentora de compatíveis qualidades diferenciadas de quem a imaginasse. Ela é, afinal, uma «linda e pura semideia» que corresponde, nos termos da sua própria identidade, à carnal espiritualidade do «vivo e puro amor» de que ele é feito.

Comecei por falar, a propósito de uma conversa com Tom Earle, do humor e da ironia muitas vezes integrados em poemas indubitavelmente graves e sérios de Camões. Creio que este soneto, sem dúvida grave, sério e até eruditamente filosófico, é um bom exemplo desse processo. O facto é que a criatividade literária nunca se processa em compartimentos estanques. Consequentemente se, por um lado, um texto só pode ser entendido pelo que diz e não pelo que se presume que possa querer dizer, também, por outro lado, o que um texto diz será sempre melhor entendido no contexto de outros textos, com óbvia primazia para os do mesmo autor. Por isso a crítica camoniana tradicional (ah, o persistente espectro do Senhor Professor Doutor Álvaro Júlio da Costa Pimpão!) só a seu perigo pode continuar a querer separar o Camões «malcomportado», que tanto a inquieta, do sublime Camões dos sonetos, elegias, odes e canções. Ele próprio nunca o fez, esses dois aspectos de si são partes complementares do mesmo todo. Sendo assim, não chega a ser necessário decidir se foi o Camões malcomportado ou se foi o Camões sublime que se manifestou num verso específico deste admirável soneto. Refiro-me ao terceiro verso da segunda quadra — «Em si somente pode descansar» — que responde à pergunta retórica «que mais deseja o corpo de alcançar?». Mesmo em termos de uma descontextualizada análise textual, a eufemística noção de que o desejo físico poderia perfeitamente «descansar» no próprio corpo de quem

deseja seria não só psicologicamente dúbia mas também sexualmente algo indecorosa. Mas é uma dúbia e indecorosa noção que também teve mais explícitas expressões irónicas nas cartas que Camões escreveu e nos sarcasmos que dirigiu, na *Comédia de Filodemo*, na voz do seu menos subtil *alter ego*, Duriano, contra os auto-erotizados amadores «pela passiva» e as suas idolatradas mas frustradíssimas «madamas Lauras [...] que se vem à mão»¹².

[*Reading Literature in Portuguese:
Commentaries in Honour of Tom Earle*
(org. Cláudia Pazos Alonso e Stephen Parkinson),
Legenda, London, 2013.]

¹² *Fidemo*, ed. cit., p. 32; Helder Macedo, «Cartas».

II

**HISTÓRIA,
MEMÓRIA E FICÇÃO**

HISTÓRIA COMO PROFECIA, PROFECIA COMO HISTÓRIA: FERNÃO LOPES, ANTÓNIO VIEIRA, OLIVEIRA MARTINS

História e profecia são opostos conceptuais: a História relaciona-se ao passado e a profecia ao futuro. No entanto, as narrativas da História e da profecia nem sempre são dissimilares. O que habitualmente se entende como História é uma interpretação do passado feita da perspectiva do presente; e a profecia é uma prefiguração do futuro feita da perspectiva do presente. Ambas se referem ao que não está a acontecer, são produtos da imaginação, representações daquilo que já não é e daquilo que ainda não é no constantemente fluxo e, por isso, sempre inenarrável presente. É certo que a factualidade é inerente à História e que a imponderabilidade é inerente à profecia, mas também é certo que os mesmos factos — ou outros simultaneamente ocorridos — poderiam resultar noutras narrativas históricas e noutras visões proféticas, consoante a perspectiva adoptada.

A profecia serviu a História — e a História serviu a profecia — em obras de três autores que, de par com Camões, mais contribuíram para a definição do que passou a ser — ou passa por ser — a identidade nacional portuguesa: Fernão Lopes (c. 1380-c. 1459), António Vieira (1608-1697) e Oliveira Martins (1846-1894). As crónicas de Fernão Lopes são uma obra de fundação e, por isso, vou dar-lhes mais pormenorizada atenção.

Fernão Lopes escreveu em obediência à determinação do segundo rei da dinastia de Avis, D. Duarte, para que pusesse em crónica as histórias dos reis que antigamente foram em Portugal, até e incluindo o seu pai, D. João I. O propósito implícito nessa incumbência era o de normalizar uma anomalia: a eleição popular de um rei que não tinha direito

hereditário a sê-lo e a fundação de uma nova dinastia que adquirira o poder pela rebelião e pela força das armas. Fernão Lopes conseguiu transformar a sequência factual da História até ao seu tempo na representação da legitimidade histórica do seu tempo. Caracterizando aquilo que aconteceu como aquilo que devia ter acontecido, deu verosimilhança ética à veracidade do novo poder político já em pleno exercício da sua autoridade. Não há que duvidar da veracidade das *Crónicas*, radicadas como estão numa pletórica abundância de documentos, testemunhos e pormenores concretos de factos comprovados. Mas é uma veracidade transformada em significação literária.

Os factos literariamente representados por Fernão Lopes corroboraram a argumentação jurídica de João das Regras às Cortes de Coimbra, meio século antes, que visara a caracterizar todos os candidatos à coroa como igualmente ilegítimos ou, no mínimo, de legitimidade duvidosa. A ilegitimidade de todos eles abria espaço para a definição de inovadores critérios de legitimidade baseados numa consciência nacional diferenciada de fidelidades senhoriais, no serviço do bem comum como a manifestação superior da justiça, e na caracterização de uma vontade divina manifestada, ascensionalmente, do povo para o rei. Com base nesses critérios, o único filho indubitavelmente bastardo de D. Pedro — D. João, Mestre de Avis — seria o único merecedor de ser rei. O texto de Fernão Lopes antecipa, passo a passo, facto após facto, testemunho após testemunho, o que, literariamente, vai ser apresentado como uma posterior argumentação jurídica mas que, na realidade, era muito anterior à sua escrita. Quando o leitor «ouve» João das Regras, já tinha «pensado» tudo quanto ele diz. O narrador já o fizera duvidar da legitimidade hereditária não só dos filhos de D. Pedro e de Inês de Castro mas também da filha de D. Fernando e Leonor Telles, por cujo casamento o trono passaria para o rei de Castela. No que respeita aos filhos de Inês de Castro, usara argumentos psicológicos sobre a natureza da memória para impugnar o testemunho de D. Pedro de que teria casado com Inês de Castro; no que respeita à filha de D. Fernando, caracterizara a mãe, Leonor Telles, como uma predadora *belle dame sans merci* que «paria e empenhava, e diziam todos que tais filhos não eram delRei» (DF CLXXII).

As crónicas, no seu conjunto, constituem uma vasta tetralogia, iniciada com a *Crónica de D. Pedro*, prosseguida com a *Crónica de D. Fernando* e culminada na *Crónica de D. João*. O centro semântico da tetralogia, a Primeira Parte da *Crónica de D. João*, é a história de um reino sem rei: a crise dinástica de 1383-1385, onde Fernão Lopes representa a desintegração da antiga ordem feudal e a sua metamorfose numa nova ordem nacional. A narrativa desenvolve-se numa sequência que tem algo a ver com o que modernamente veio a ser designado como um *Bildungsroman*, com o processo de aprendizagem manifestando-se, não através de um herói singular, mas da própria colectividade representada, de geração em geração, por diversas personagens e por diversos grupos sociais. Mas sobretudo, com a revolução de 1383-1385 caracterizada como uma demanda heróica, as crónicas são um exemplo pioneiro da épica renascentista, antecipando Boiardo e Ariosto no redimensionamento que fazem em Nuno Álvares Pereira do herói cavaleiresco medieval, e antecipando Camões na personificação da comunidade nacional como um herói colectivo.

A *Crónica de D. Pedro* obedece a um esquema de comparações e de contrastes. O próprio rei é apresentado como uma personagem contraditória. É excessivo, arbitrário, muitas vezes injusto nos seus actos de justiça individual, tem comportamentos que hoje caracterizaríamos como psicopáticos. Mas serviu o bem comum, comungou com o seu povo, foi justo na sua política social, não envolveu o país em guerras, criou prosperidade. Por isso, conclui o cronista, «diziam as gentes que taes dez anos nunca houve em Portugal, como estes em que reinara elRei D. Pedro» (DP Prólogo). Sistemáticamente comparado com o seu homónimo Pedro el Cruel de Castela, as semelhanças superficiais são múltiplas, mas o contraste é fundamental. As perversidades do D. Pedro português foram qualitativamente transformadas pelo seu superior desígnio de servir o bem comum; as perversidades de D. Pedro castelhano contaminaram o bem comum. A divisória guerra que alienou o rei de Castela do seu povo opõe-se ao modo como o rei de Portugal comungou com o seu, fosse como na noite

de insónia em que acordou a população da cidade para que dançasse com ele, fosse mesmo na obscena intimidade física das punições que gostava de executar ele próprio e das quais «muito prasmavam os seus conselheiros» que «non o podiam quitar delo per nenhuma guisa» (DP VI).

O contraste entre esses dois reis vai ser transferido para um equivalente contraste entre D. Pedro de Portugal e o seu filho e sucessor, D. Fernando, assim qualitativamente aproximado do rei D. Pedro de Castela e da sua justificável deposição, para o bem comum, num reino dividido pela guerra. O cronista não põe em dúvida as boas intenções de D. Fernando. Pelo contrário, começa por afirmar que ele «amou muito o seu poobo, e trabalhava de o bem reger» (DF Prólogo). Mas logo acrescenta: «Desfaleceu esto quando começou a guerra, e naceu outro mundo muito contrairo ao primeiro, passados os folgados anos em que reinou seu padre.» No Prólogo da *Crónica de D. Pedro*, Fernão Lopes havia escrito que «a justiça suporta os reinos e, partindo-se deles, perecem de todo», caracterizando os reis como a alma da nação e comentando que a Justiça «nam tam somente afermosenta os reis de virtude corporal mas inda espiritual». É uma metáfora, e mais não seria se não antecipasse conceptualmente o retrato físico que iria fazer de D. Fernando: «Havia bem composto o corpo e de razoada altura, fremoso no paracer e muito vistoso; tal que estando acerca de muitos homens, posto que conhecido non fosse, logo o julgariam por rei dos outros» (DF Prólogo). E vai concluir a crónica ecoando essa descrição no seu reverso, ao afirmar que toda a formosura de D. Fernando desaparecera no fim do seu infeliz reinado: «Ali jouve elRei per dias doente, mui desassemelhado de quando ele começou a reinar; ca entonce parecia rei antre todolos homens ainda que conhecido non fosse, e agora era assi mudado, que de todo non paracia aquele» (DF CLXXII). A justiça que partira do reino também tinha deixado o corpo do rei já não formoso de virtude corporal e espiritual, como se ele — a alma da nação — tivesse perdido a alma antes de morrer. Factualmente, não é de surpreender que, envelhecido, apoquentado e doente, à hora da morte D. Fernando não conservasse

a formosura da juventude. Mas Fernão Lopes transforma esse normal declínio numa demonstração objectivada da sua anterior metáfora sobre a formosura espiritual e corporal dos reis justos, para retirar de D. Fernando a legitimidade régia que alguma vez tivesse personificado. O sucessor legítimo à coroa esvaziada teria, assim, de ser não apenas um sucessor de D. Fernando mas, sobretudo, o sucessor de D. Pedro. Fernão Lopes recorre à profecia para confirmar que esse sucessor só poderia ser D. João, o Mestre de Avis, por ser aquele que foi legitimado pelo povo que o escolhera para reger e defender o reino. Conceptualmente, é portanto a História que precede a profecia e não a profecia que precede a História, como deveria para poder ser profecia.

A primeira configuração profética é, se alguma coisa, demasiadamente explícita para ser credível: um sonho de D. Pedro que visualiza os tumultos em que o reino iria cair como uma fogueira que o seu filho «Joane» (o futuro Mestre de Avis e, como algo incongruente explicado no próprio sonho, não o outro João, filho de Inês de Castro) apagava com uma vara. O segundo é uma visão atribuída a um santo eremita que encoraja o Mestre de Avis a assumir a vontade popular defendendo o reino pela força de armas correspondentes, por sínodoque, à salvadora «vara» do sonho de D. Pedro. Os dois sonhos são corroborações um do outro e ambos são metáforas da História tal como já acontecida.

No *Leal Conselheiro*, D. Duarte pôs em dúvida que sonhos ou visões equivalentes aos representados nas crónicas de Fernão Lopes pudessem ter qualquer validade profética, concluindo que «o mais seguro caminho é non curar de todo esto». Fernão Lopes não teria discordado do seu mentor, mas serviu-se da linguagem da profecia para validar a História tal como aconteceu. Camões irá fazer o mesmo n' *Os Lusíadas* quando usa a profecia como uma estratégia literária que lhe permite narrar a História já acontecida como História destinada a acontecer. Mas Fernão Lopes vai ainda mais longe: com um arrojo na fronteira da heresia, metaforiza o próprio tempo presente como sendo a consubstanciação profética de uma Sétima Idade «na qual se levantou

outro mundo e nova geração de gentes» (DJ 1 CLXIII). Segundo o modelo das Sete Idades, os intuitos de Deus tinham atingido o clímax na Sexta Idade, que iria desde a Encarnação até ao Último Julgamento, depois do qual não haveria mais evolução terrena para a humanidade. A Sétima Idade ficava, portanto, para além da História. Mas não na metáfora ou «comparaçom» de Fernão Lopes que, pelo contrário, caracteriza a Sétima Idade como uma nova era na História da humanidade inaugurada na Terra pelos portugueses¹.

A Sétima Idade representada como História acontecida nas crónicas de Fernão Lopes vai ter um complemento no Quinto Império prefigurado na paradoxalmente intitulada *História do Futuro* de António Vieira. Uma crise dinástica equivalente à de 1383-1385 tivera uma resolução oposta no colapso da nação portuguesa em 1580. A forte via racional manifestada no pensamento de D. Duarte, nas crónicas de Fernão Lopes, e não menos na poesia de Sá de Miranda e de Camões, fora sendo gradualmente contaminada por uma convergência entre judaísmo messiânico e milenarismo cristão que, após a catástrofe de Alcácer Quibir, em 1578, tomou a forma espectral do sebastianismo. A expectativa religiosa de um Messias redentor que, como visionado pelo milenarismo profético, emergisse dos apocalípticos «Últimos Dias» antecipadores da redenção foi transformada na expectativa factual de um rei salvador que emergisse do nevoeiro da História.

A *História do Futuro* diferencia-se das demais especulações proféticas da tradição milenária por ser o resultado de uma lógica exegetica que literaliza a profecia como um exercício da razão e não da fé. António Vieira não é o visionário de um futuro revelado mas o historiador de um futuro comprovável através do que memoravelmente caracterizou como um retrato da cópia antes do original. Fernão Lopes representara as triunfantes circunstâncias históricas portuguesas como

¹ Helder Macedo, «Fernão Lopes, a Sétima Idade e os Príncipes de Avis»; Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Campo das Letras, Porto, 1998.

uma instância fundadora de uma nova era da humanidade; António Vieira representa o reverso dessas circunstâncias como o necessário prelúdio de um Quinto Império em que a paz universal reconciliaria todos os povos e todas as nações. Usando as circunstâncias portuguesas como emblemáticas de uma humanidade em desconcerto consigo própria, transformou a profecia sebastiânica numa projecção racional para mundos futuros, como se antecipando o que hoje se designa «ficção científica»².

Oliveira Martins visou a representar a História não como ficção mas como ciência, prosseguindo, como declarou, «o caminho verdadeiramente científico de encarar a História nacional, despidendo-a de ilusões patrióticas e de fantasias quiméricas». O seu propósito seria portanto refutar, à luz do pensamento moderno, a mistura de crença irracional e de nacionalismo saudosista inerente ao milenarismo sebastiânico. Ao fazê-lo, no entanto, substituiu uma fantasmagoria profética por uma fantasmagoria histórica.

O que a História entende como decadência é sempre entendido pelo milenarismo profético como uma etapa iniciática para a redenção. A decadência de Portugal era uma ideia central ao sebastianismo. Mas era também uma percepção partilhada pelas elites intelectuais portuguesas que, pelo menos desde o século XVIII, procuraram modos de «emendar o reino antigo». Como outros na sua geração, Oliveira Martins manteve a percepção de decadência e também terá procurado emendá-la. Mas adoptou uma terapia de choque: na obra que mais claramente demonstra o processo do seu pensamento, a *História de Portugal*, concluiu que era uma decadência terminal e sem emenda porque o país desde sempre estivera predestinado a não existir.

Oliveira Martins baseou-se no pensamento sociológico do seu tempo para demonstrar a veracidade histórica da sua conclusão apocalíptica. Recorreu, entre outras, às teorias de Hippolyte Taine sobre a necessária convergência entre raça e meio para o progresso social; e às ideias sobre a selecção natural como transpostas da biologia para

² Fernando Gil, «A prova da profecia: a cópia antes do original», *ibid.*

as ciências humanas pelo darwinismo social e como desenvolvidas por Herbert Spencer numa concepção das sociedades humanas como organismos mais ou menos aptos a sobreviver. Todas essas ideias e teorias serviam para justificar o progresso social e económico das nações industriais do Norte como um processo histórico inevitável. Transpondo essa perspectiva das triunfantes nações estrangeiras para as opostas circunstâncias portuguesas, Oliveira Martins demonstrou a inevitabilidade da decadência de Portugal como resultante de uma inviabilidade orgânica desde a sua fundação. O postulado efeito — a decadência do país — torna-se, assim, na demonstração da sua causa — a inviabilidade orgânica do país — como se numa profecia retrospectivamente comprovada pela História. No essencial, a sua tese é a seguinte³:

Nos séculos XII e XIII, Portugal era «um certo território, propriedade de um certo príncipe». Como esse príncipe era um estrangeiro, um «francês», «a época da primeira dinastia desmente por todos os lados, e de todas as formas, a ideia de uma raça possuindo [...] a consciência da sua existência colectiva» (p. 28). «Se a unidade rática se não vê, menos ainda Portugal obedece na sua formação às ordens da geografia» (p. 29). «A independência da nação não proveio de factos naturais, porém sim dos actos de vontade dos seus homens» (p. 57). «No momento em que a razão de ser da sua acção na civilização da Europa desapareceu, a nação definhou, sumiu-se perdendo tudo até perder a independência» (p. 28). O povo voltou-se para o sebastianismo na esperança de uma salvação, mas era a morte que desejava: «só essa», a morte, «era a ambição do povo» (pp. 374-375). «O Portugal restaurado era apenas a restauração de uma forma, e não a revivificação de um corpo. Contundido, miserável, roto, faminto, Portugal fora tombando de baldão em baldão, até o fundo de um abismo de loucura vertiginosa, de abjecção torpe, onde agora se debatia arruinado de corpo e alma» (p. 552). Mas «a nação comovia-se

³ Oliveira Martins, *História de Portugal*, 1879. Páginas referentes à 14.^a ed., Guimarães Editores, Lisboa, 1964.

agora, acordava o sentimento vago de miséria em que se afogava; queria subir, libertar-se, viver. Como?, se estava decrépita e doida!» (pp. 552-553). «O enfermo caíra em estado comatoso [...] de que não chegou a acordar de todo ainda nos dias de hoje» (p. 555).

Reduzida ao seu esquema básico, a visão histórica de Oliveira Martins é uma proposição absurda: a demonstração da não viabilidade de um país como manifestada em setecentos anos de existência. Como literatura, no entanto, é poderosíssima. A sua representação de Portugal como um monstruoso aborto em decomposição, louco e envelhecido, é uma construção literária que Kafka não desdenharia. Fernão Lopes usara a linguagem da profecia como uma metáfora confirmadora da História; António Vieira usou a linguagem da História como comprovação racional da profecia; Oliveira Martins usa a linguagem da ciência como retrospeção profética da História. A figura de estilo dominante da sua narrativa é o oximoro, que é também a figura de estilo que melhor serve a literatura mística.

Um oximoro pode sempre ser reconstruído para significar o seu oposto. O tudo que é nada de Oliveira Martins serviu a Fernando Pessoa para significar o nada que é tudo da *Mensagem*⁴. E também havia servido a Guerra Junqueiro para anunciar o advento de uma nova era, no poema *Pátria* que, em vertigem de superar Camões nem que fosse por via colateral, Pessoa declarou ser superior aos *Lusíadas*. Afinal, Oliveira Martins já havia decretado que «*Os Lusíadas* cantam um passado, e são um epitáfio» (p. 374). Ambos os poetas aprenderam a sua História de Portugal com Oliveira Martins. «Oh Portugal, hoje és nevoeiro. / / É a Hora!», conclui Fernando Pessoa na *Mensagem*, reafirmando o profetismo de Vieira a partir do niilismo de Oliveira Martins. O Portugal de Guerra Junqueiro é também o de Oliveira Martins: um velho louco e spectral que regouga no fundo da noite. Mas a *Pátria* conclui com a visão profética de uma criança — uma «flor de morte» e uma «flor de esperança» no oximoro de Junqueiro — erguendo as mãozitas para a espada que esse morto-vivo lhe entrega: a espada de Nuno Álvares

⁴ Fernando Pessoa, *Mensagem*, 1934.

Pereira, o herói cavaleiresco da épica de fundação nacional construída por Fernão Lopes. Essa criança, é claro, é a República cujo centenário estamos agora a celebrar. O que significa que, apesar de tudo, a «flor de esperança» sobreviveu à «flor de morte»⁵.

[*Literatura Portuguesa e a construção do passado e do futuro* (org. Helena Buescu e Teresa Cristina Cerdeira), República e Cidadania / República das Letras, Centenário da República 1910-2010, Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, Caleidoscópio, Lisboa, 2011.]

⁵ Guerra Junqueiro, *Pátria*, 1896.

A ALUCINAÇÃO NA LITERATURA

Fernando Gil e eu publicámos em 1998 um livro que escrevemos em colaboração: *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*¹. Como dissemos na Nota Introdutória, «a ideia deste livro surgiu de uma inflexão nova de um diálogo mais antigo entre os dois autores, originada numa hipótese filosófica sobre a evidência». Essa hipótese filosófica havia sido proposta e desenvolvida por Fernando Gil no seu *Tratado da Evidência*². Em estudos anteriores, eu tinha analisado alguns elementos esotéricos na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro³ e caracterizado a significação iniciática d’*Os Lusíadas* de Luís de Camões⁴. E Fernando Gil tinha interpretado a *História do Futuro* de António Vieira da perspectiva da sua hipótese filosófica sobre a evidência⁵.

Na sequência desses estudos — os meus sobretudo literários e os do Fernando Gil sobretudo filosóficos — pareceu-nos que as nossas perspectivas podiam convergir e ser amplificadas de modo a

¹ Fernando Gil & Helder Macedo, *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Campo das Letras, Porto, 1998.

² Fernando Gil, *Traité de l’Evidence*, éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1993. Referências à edição portuguesa, *Tratado da Evidência* (tradução de Maria Bragança), IN-CM, Lisboa, 1996.

³ Helder Macedo, *Do significado oculto da Menina e Moça*, Moraes Editores, Lisboa, 1977 (2.^a ed., Guimarães Editores, Lisboa, 1999).

⁴ Helder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática*, Moraes Editores, Lisboa, 1980 (edição revista e aumentada, Móbile, Rio de Janeiro, 2013; e Abysmo, Lisboa, 2013).

⁵ Fernando Gil, versão revista e aumentada em *Viagens do Olhar: «A prova da profecia: a cópia antes do original»*.

abrangerem questões levantadas pelo Renascimento português: a viagem, o novo, o encontro com a diferença e como a pensar, os modos de se lidar consigo próprio e com os outros, a relação entre a racionalidade e a crença. Considerámos que os diversos modos como estes problemas foram encarados na literatura renascentista portuguesa nos daria matéria fértil para sondarmos as complexidades do que seria ou não «evidente». Na formulação sucinta da nossa Nota Introdutória, o *ver claramente visto* de expressão camoniana põe, simultaneamente, o problema de ver o que «lá está» e de como o que lá estava podia ser visto.

Uma «evidência» é algo que não necessita de prova, aquilo que, na designação inglesa mais enfática do que a portuguesa ou a francesa, é «*self-evident*», auto-evidente. Mas, por isso mesmo, é também algo que não pode ser provado. Como bem mostra Fernando Gil no seu *Tratado*, uma alucinação, para quem a tem, é uma evidência. Mas, como acentua citando Wilfred Bion, «as alucinações não são representações, são coisas em si nascidas da intolerância da frustração e do desejo. As suas falhas provêm, não do facto de que elas não conseguem representar, mas do facto de que não conseguem *ser*»⁶. Noutras palavras, reitera Fernando Gil, o conteúdo de uma alucinação «é uma coisa em si [...]». E acrescenta (num itálico para maior ênfase) que «a alucinação é o *modo de apresentação de uma existência indeterminada enquanto tal*» (p. 223).

A alucinação não é portanto uma representação. Mas a literatura é. E pode até ser uma representação do que não é representação, ou seja, uma representação dessa mesma alucinação que é o «modo de apresentação de uma existência indeterminada enquanto tal».

No contexto da revisitação da obra de Fernando Gil neste colóquio realizado em sua memória — e recordando o tempo feliz em que o nosso diálogo, que vinha desde a infância, tomou a forma do livro que escrevemos juntos — proponho-me apontar o que julgo ser o tratamento literário da alucinação em obras de três autores por nós

⁶ W. Bion, *L'attention et l'interprétation*, Payot, Paris, 1990 (citado por F. G.).

estudados: Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e Luís de Camões. O que vou dizer agora vem portanto no prosseguimento do que então dissemos, é ainda parte do nosso diálogo inacabado.

Para Sá de Miranda, o «entendimento» e a «razão» são princípios supremos e invioláveis. Consequentemente, um dos temas recorrentes na sua poesia é o seu oposto, que ele designa como o «encantamento» e que parece entender em termos equivalentes ao que hoje designaríamos como alienação. O encantamento é uma forma de alienação que pode ser desencadeada por um desejo oposto à razão, por um amor oposto ao conhecimento, ou por um estado onírico oposto à realidade objetiva, criando um perigoso mundo sujeito à mutabilidade e enleado em ilusórias aparências. Como diz no primeiro verso de um poema, «Nada do que vês é assim», e prossegue dizendo que tudo finalmente se pode revelar como a «mostra vã» de um «sonho»⁷. E na égloga a que deu o título, precisamente, de *Encantamento*, escreve o seguinte:

Quantos sonhos que vem, quantos que vão!
Coitado do dormente, que assi jaz
Ora torcendo-se, ora rindo em vão.⁸

Os sonhos do encantamento são falsas imagens, projecções da mente conturbada. Nada têm do valor profético que, desde que Artemidoro e Macróbio distinguiram entre sonhos inconsequentes e visões oníricas premonitórias, se considerava que tinham, e que o pensamento contemporâneo de Sá de Miranda aceitava que podiam ter. Para Sá de Miranda os sonhos são apenas um engano dos sentidos, um *ver* o que lá não está.

A égloga *Encantamento* é extremamente elíptica e complexa, como tanta poesia de Sá de Miranda, e não menos no modo como a narrativa conclui com uma versão da história de Eros e Psique, vinda da tradição clássica. Na sua versão do mito, Sá de Miranda conta que Psique

⁷ Francisco de Sá de Miranda, *Obras Completas*, vol. I (org. Rodrigues Lapa), Sá da Costa, Lisboa, 1937.

⁸ *Ibid*, vol. II.

(ou seja, a Mente) era visitada por Eros (ou seja, o Amor) sob condição de que ela o não visse e simplesmente fruisse a percepção da sua presença na escuridão. Psique, no entanto, não resiste à curiosidade de *ver* — não apenas sentir — a forma externa desse amor de que não deveria duvidar. Querendo assim ter a prova daquilo que outra prova não tinha além da sua percebida existência, acende uma vela para ver se Eros está de facto junto de si. Nesse momento Eros deixa de estar, desaparece, e todas as riquezas que, por via dele, tinham sido acumuladas em volta de Psique se desintegram. Psique procedeu, portanto, como se tivesse receado que Eros fosse uma ilusão e, porque quis a prova exterior da sua existência, causou a desintegração do que até então havia sido uma evidência. Como se essa evidência afinal tivesse sido uma alucinação.

No entanto, na sua versão, Sá de Miranda permite também entender que a alucinação possa ter sido, não a presença invisível de Eros mas, pelo contrário, a fugaz visão da sua tangibilidade material resultante da dúvida de Psique. Dessa perspectiva, teria sido a necessidade da prova daquilo que prova não pode ter que transformou a verdade do conhecimento na ilusão do encantamento, indevidamente materializando o que o poema designa como o «segredo d'Amor, cousa divina». A alucinação seria, portanto, a materialização da espiritualidade do amor — a imagem de Eros vista por Psique antes de tudo em volta dela se desintegrar — e essa visão da imagem de Eros é que seria o produto de um «encantamento», numa alucinação da espiritualidade como materialidade.

Na versão de Sá de Miranda a história de Eros e Psique não termina com a desintegração das aparências exteriores do amor mas inicia um processo de aprendizagem que permitisse a recuperação de um amor que não seria ilusório precisamente por não ser visível. O poema conclui dizendo que Psique «em terra jouve» — isto é, ficou jazente na matéria — até ter entendido a «simplreza santa» de que o «segredo de amor» é não estar sujeito às ilusões do ver porque é «cousa divina». E, tendo aprendido, «chorando em terra um tempo, perdão houve».

Sá de Miranda foi um poeta interveniente nos grandes debates morais, políticos e religiosos do seu tempo, e a écloga *Encantamento* também pode ser entendida como uma valorização da espiritualidade

da «devoção interior» em detrimento de uma fé materializada em obras e imagens, o que o colocaria numa área de dissidência da prevalecente ortodoxia contra-reformista em Portugal. Dessa perspectiva, a expressão materializada da fé — a fé tornada exteriormente visível em imagens — seria uma evidência de que se deveria duvidar, como se fosse a figuração vã de um sonho ou de uma alucinação.

Também é de uma alucinação — de uma alucinação colectiva — que Sá de Miranda trata outra écloga, a écloga *Basto*, onde uma metafórica chuva mágica «o miolo revolveu» a todos em quem caiu. Mais explícita do que a écloga *Encantamento*, a *Basto* é simultaneamente um comentário político sobre a situação de Portugal em vésperas do estabelecimento da Inquisição e um debate sobre as percepções da mente. Gil defende a liberdade da razão individual e Bieito a necessidade da aquiescência colectiva. Gil, a personagem da écloga que representa a posição de Sá de Miranda, diz numa passagem crucial: «O entendimento que é nosso / não no-lo querem deixar»; e poucos versos adiante acrescenta: «[...] mas caiu-me um coração / em sorte que [...] outro senhor não conhece, / somente a boa razão». O problema no centro do debate entre os dois «pastores» que manifestam atitudes opostas perante uma sociedade sujeita ao poder político, leva a outra questão porventura ainda mais fundamental: se a sanidade é loucura quando não é partilhada e se a loucura é a normalidade quando se torna generalizada. O que também permitiria perguntar se uma alucinação deixa de o ser quando é uma evidência partilhada.

No universo fantasmático de Bernardim Ribeiro não há partilha possível. Enquanto Sá de Miranda questiona o resultado das evidências provenientes dos estados alucinatórios que literariamente representa, Bernardim Ribeiro representa literariamente a alucinação como a única evidência desejável. Na novela *Menina e Moça*⁹, a narradora que se propõe contar a história da sua vida projecta-a na aparição de uma

⁹ Bernardim Ribeiro, *História de Menina e Moça*, ed. D. E. Grokenberger, Studium, Lisboa, 1947. (V. também «Obra intitulada Saudades de Bernardim Ribeiro, que foi autor dela», Bernardim Ribeiro, *Obras*, org. Helder Macedo e Maurício Matos, Editorial Presença, Lisboa, 2010.)

«dona de tempo antigo» que lhe conta histórias alheias em que ela vê e ouve a sua própria história que nunca chega a contar. Ao longo da novela há corpos de sombra que são vistos e ouvidos, vozes sem corpo que são ouvidas como alguém a falar dentro dos ouvidos de quem as ouve, tudo o que ali acontece já aconteceu e está a acontecer de novo como existências indeterminadas entre serras e mar, entre o fixo e o mutável, entre a vida e a morte.

A fantasmagoria estruturante da *Menina e Moça* tem uma «apresentação» (para usar a palavra de Fernando Gil) mais explícita de alucinação amplificada num longo poema de Bernardim, o romance *Ao longo de uma ribeira*.

Como todos os poemas de Bernardim Ribeiro, o romance é uma elegia relacionável com a morte (ou perda em vida) da mulher amada. E, se a égloga *Encantamento* de Sá de Miranda incorpora o mito de Eros e Psique, o poema de Bernardim tem correspondências com o mito de Orfeu e Eurídice. É uma descida aos infernos, uma catábase. Incide tanto na morte da mulher amada quanto na carência gerada pela sua ausência, é a narrativa das operações dos sentidos do eu que «alucina» uma presença ausente. O tema do poema não é portanto apenas a defunta amada. É a própria mente que alucina a morte na vida, transformando o *locus amoenus* da memória do amor na sua oposta figuração no *locus horrendus* de «uns medonhos penedos / donde aves que fazem medos / de noite os dias vão ter», que corresponde ao tempo psicológico da infernal realidade presente.

O poema abre com a descrição de uma idílica paisagem primaveril aonde a «dor» do poeta o leva para reviver o «grande amor» que ali vivera. É o mesmo espaço-tempo da abertura da *Menina e Moça*. E também o que fora a paisagem do amor se tornou na paisagem da ausência do amor. Ali, diz o poeta, «todalas minhas querelas / se me puseram diante». O que lhe é «posto diante» são duas parselhas de figurações inter-relacionadas produzidas pelo estado de carência inicial que é a sua «Dor». Essas figurações são processos da sua mente, como os pronomes possessivos que precedem a sua designação indicam: o «meu Cuidado» e o «meu Desejo», a «minha Fantasia» e a

«minha Lembrança». Os estados psicológicos que esses nomes designam são simultaneamente os operadores da alucinação e as formas da alucinação desencadeada pela «Dor» que, em termos da psicologia moderna, corresponderia ao que Freud designou como a «intolerância da frustração».

O seu «Cuidado» é um ancião de barbas e cabelos brancos até ao chão, que anuncia a sua intemporalidade transmudana quando crípticamente declara «que noutra terra criado / nesta primeiro nasci». Junto dele vem o «Desejo» do poeta, que o velho identifica dizendo que «má hora o tu viste / pois nunca te esquecerá». O Desejo permanece atrás, silencioso, «todo coberto de dó, / chorando sem dizer nada, / a cara em sangue lavada, / na boca posta ãa mão, / como se grande paixão / / sua fala lhe tolhia». Ambos desaparecem tão subitamente como tinham aparecido («olhei, e não vi ninguém») e o poeta caminha «rio abaixo» para os «medonhos penedos» das mortíferas aves nocturnas de onde surge a «minha Fantasia», que traz pelo braço a «minha Lembrança». A Lembrança (caracterizada como «a prima cousa que vi / e a derradeira também») é a figuração da defunta amada, uma mulher de «olhos verdes rasgados» e «louros cabelos ondados que um manto negro cobria». Ao ver o olhar de quem a vê a olhá-la, também ela o olha «em cheio», «seus alvos peitos rasgando» e, com «a fala espedaçando», faz a pergunta para a qual não há resposta possível porque a resposta teria sido que ela não fosse apenas a imagem irreal de quem havia sido em vida: «pois houve morte na vida, / para que houve aí viver?». O poeta corre de si para ela, como se de um lugar («e de mim... fui-me para ela») mas, quando julgou alcançá-la, logo «pôs-se o sol e o ar / e cerrou-se noite escura». O ar «pôs-se», tal como o sol se põe, como também um ocaso. E, tal como Eurídice quando Orfeu a olha no Inferno, a imagem da amada morta retoma o seu lugar na escuridão. Ela era o sol que o podia iluminar, o ar que podia respirar. A alucinação desintegrou-se. A própria mente do poeta era, afinal, a escuridão de onde ela emergira, o teatro de sombras que tem o seu nome. Por isso ouve então uma distante voz «chamar *Bernardim Ribeiro!*, e dizer, *olha onde estás*», como se a voz da razão

que lhe confirmasse a irreversível noite de ter havido morte na vida e de ele próprio ter permanecido na escuridão da morte que é a sua vida:

E muito longe dali
ouvi, como d'alto outeiro,
chamar «Bernardim Ribeiro!»
e dizer «olha onde estás!».
Olhei diante e atrás
E vi tudo escuridão.
Cerrei meus olhos então
e nunca mais os abri,
e, depois que o ver perdi,
nunca vi tamanho bem.
Porém, inda mal, porém.¹⁰

Os olhos que haviam alucinado a lembrança do amor tornaram-se inúteis e o poeta cerrou-os para sempre. O «tamanho bem» do amor tornou-se de novo na realidade da sua não existência. A evidência da alucinação não resistiu à prova da sua tangibilidade. Foi uma imagem ilusória. Por isso o poema termina: «Porém, inda mal, porém.»

O meu terceiro exemplo do tratamento literário da alucinação como evidência no Renascimento português vem d'*Os Lusíadas*¹¹.

Logo nas primeiras estrofes, Camões afirma a superioridade da sua epopeia por ser baseada em veracidades factuais e não, como as das «musas estranhas», em falsidades. No entanto, os significantes literários da sua poética da verdade incluem o mítico, o fantástico, o profético, o onírico, todo um imaginário fabuloso representado na transposição das acções dos homens para as maquinações das divindades pagãs que vão presidir aos seus destinos e conferir-lhes significação exemplar. Mas Camões pôde

¹⁰ V. versão consolidada em Bernardim Ribeiro, *Obras*, org. Helder Macedo e Maurício Matos, Editorial Presença, Lisboa, 2010 (pp. 220-224).

¹¹ Referências à edição de Emanuel Paulo Ramos: Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Porto Editora (várias datas).

fazê-lo sem contradição, porque esses invólucros de crenças esvaziadas foram por ele transformados em metáforas poéticas de veracidades factuais. E, através dessas metáforas, o que o poema acima de tudo valoriza é o saber que vem da experiência e a experiência que leva ao conhecimento.

As viagens marítimas iniciadas pelos portugueses trouxeram para a cultura renascentista europeia a consciência do novo e do diferente. Camões foi o primeiro poeta europeu com experiência directa de veracidades até então impensadas e impensáveis. A observação sobrepôs-se à especulação, saber ver tornou-se na base do saber pensar. Como Camões diz num soneto onde põe em confronto a especulação e o conhecimento, «doutos varões darão razões subidas / mas são experiências mais provadas / e por isso é melhor ter muito visto». E depois acrescenta que há coisas em que se acredita mas que não existem e coisas que existem mas em que não se acredita: «cousas há í que passam sem ser cridas / e cousas cridas há sem ser passadas». A conclusão do soneto, no entanto, é uma abrupta afirmação da fé religiosa: «Mas o melhor de tudo é crer em Cristo.» Cabe no entanto perguntar: melhor de tudo o quê? E porquê? Algo perversamente (hereticamente?), o soneto coloca a fé religiosa fora dos parâmetros da mente¹².

No Canto V d'*Os Lusíadas* Camões faz uma equivalente confrontação entre a observação e a especulação, entre o que se vê e o que se presume, entre a veracidade das coisas aparentes e os falsos juízos de quem as ignora. É a passagem em que, pela voz fictícia de Vasco da Gama, descreve fenómenos naturais, vistos mas inexplicados, como o fogo-de-santelmo nos mastros dos navios e a água salgada do mar a ser chupada numa grossa coluna para o céu para depois cair como chuva sem sal sobre o mar de onde ascendera:

Os casos vi que os rudos marinheiros,
Que tem por mestra a longa experiência,
Contam por certos sempre e verdadeiros

¹² «Verdade, Amor, Razão, Merecimento», Luís de Camões, *Rimas*, ed. Álvaro J. da Costa Pimpão (entre outras edições, Atlântida, Coimbra, 1973).

Julgando as cousas só pela aparência,
E que os que têm juízos mais inteiros,
Que só por puro engenho e por ciência
Vêm do Mundo os segredos escondidos,
Julgam por falsos ou mal entendidos.

(V. 17)

As descrições de tais casos vistos são dominadas pelo olhar: «*vi*, claramente *visto*, o lume vivo» [...]; «eu o *vi* certamente (e não presumo que a *vista* me enganava)», «*ver* as nuvens [...] sorver as altas águas do Oceano [...]». E essa sequência conclui com um comentário sobre o que deveria ser um novo conhecimento baseado nas «puras verdades» da observação e da experiência:

Vejam agora os sábios na escritura
Que segredos são estes de Natura!
Se os antigos Filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredo delas,
As maravilhas que eu passei, passaram,
A tão diversos ventos dando velas
Que grandes escrituras que deixaram!
Que influência de sinos e de estrelas!
Que estranhezas, que grandes qualidades!
E tudo sem mentir, puras verdades.

(V. 22, 23)

Tendo assim estabelecido a necessidade de os inexplicados «segredos escondidos» do mundo serem vistos e entendidos pelas suas aparências — prenúncio do que veio a ser a ciência moderna —, o poema rapidamente transita da descrição dessas evidências observadas para a descrição de uma alucinação. Um vasto promontório rochoso é subitamente *visto* sob uma escura nuvem como a forma de um gigante que emergisse do mar. A relação entre essa evidência sensorial com as não menos inexplicáveis evidências sensoriais pouco antes registadas no poema — os

prodígios do fogo-de-santelmo e da tromba-d'água emergindo desse mesmo mar — torna-se patente quando, transformada a alucinação em representação literária, o gigante virtualmente repete, como uma ameaça, o que pouco antes havia sido dito no poema sobre a incredulidade daqueles que «só por puro engenho e por ciência» (ou seja, não pela observação e pela experiência) «vêm do mundo os segredos escondidos». O ameaçador Gigante diz aos navegantes: «Pois vens ver os segredos escondidos / da natureza e do húmido elemento, [...] ouve os danos de mi que apercebidos estão ao teu sobejo atrevimento [...]» Vindo a ameaça na sequência dos «casos vistos», o Gigante representa não só um obstáculo natural à passagem das naus mas também, e sobretudo, um impedimento ao novo conhecimento das «puras verdades» da observação e da experiência. Os navegantes projectaram e alucinaram nele o medo de conhecer. E a alucinação só se desfaz quando, nesse momento iniciático do poema, Gama confronta o medo metamorfoseado em gigante para lhe perguntar: «Quem és tu?» O Gigante, forçado a autonomar-se, adquire uma identidade própria, chama-se Adamastor, conta a sua triste história de violências e de enganos que o transformaram naquele cabo rochoso, o mar volta a ser mar, a demanda pode prosseguir:

Assi contava; e, cum medonho choro,
Súbito de ante os olhos se apartou.
Desfez-se a nuvem negra, e cum sonoro
Bramido muito longe o mar soou.

(V. 60)

Mas o que havia sido um engano dos sentidos por parte dos navegantes — uma alucinação — torna-se num correspondente desejo nostálgico, por parte do Gigante, de que ainda se pudesse enganar alucinando a ninfa que desejara possuir à força e levava à punição que metaforicamente o transformou na materialidade aprisionada numa rocha. O lamento de Adamastor é das passagens mais belas do poema:

Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano,
Já que minha presença não te agrada,

Que te custava ter-me neste engano,
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada.

(V. 57)

O encontro com Adamastor tem o seu oposto complementar no encontro da Ilha do Amor. Adamastor, a meio do poema e da viagem, representa a passagem do mundo conhecido para o mundo desconhecido. É um primeiro momento iniciático de um processo que, tal como o Romance de Bernardim Ribeiro, pode ser entendido como uma catábese. Mas, ao contrário do que acontece no poema de Bernardim, a Ilha, no fim do poema e da viagem, representa o triunfo — e não a frustração — do conhecimento. É a iniciação completada. No entanto, a Ilha do Amor também pode ser entendida como uma representação literária de uma alucinação, uma miragem que os navegantes vêem, como se um oásis num deserto, quando desejavam «prover-se de água fria / pera a grande viagem prolongada» de regresso à «pátria amada». Através da fabulação mítica que codifica a significação do seu texto literário, Camões torna claro que essa ilha não existe. É uma ilha «angélica pintada» (IX, 89) como num quadro em que Vénus, a deusa do amor — a deusa nascida das águas — nessa ilha se tivesse transformado como uma projecção da mente dos navegantes que vêem a Ilha com os «olhos corporais» a singrar paralela às naus e que só quando por eles é vista fica parada como se ilha fosse e sempre ali tivesse estado (IX, 52, 53). Através dessa miragem assim metaforicamente representada num poema épico que é tão crítico quanto celebratório, Camões mostra o que deveria ter sido o verdadeiro propósito de uma viagem para o desconhecido: não apenas — não sobretudo — o encontro de Índias factualmente demandadas, mas o encontro do humano entendimento consigo próprio através do amor. A Ilha do Amor é a alucinação daquilo que deveria ter acontecido como desejo do que deveria acontecer.

No *Tratado da Evidência*, Fernando Gil estabelece uma significativa relação entre o desejo e a alucinação quando escreve: «A figuração prende-se com o desejo, ambos têm origem numa instância anterior à experiência» (p. 226). Os três exemplos que aqui considere de

representações literárias da alucinação na literatura portuguesa renascentista também se prendem com o desejo, e também têm origem em estâncias anteriores à experiência dessas alucinações literariamente representadas. Constituem, em Sá de Miranda, o que não deve ser desejado; em Bernardim Ribeiro, o que já não pode ser desejado; e, em Camões, o que deveria ser desejado. E assim, como representações literárias e não, em si próprias, alucinações, também se tornam na evidência de uma instância posterior à experiência.

[*Colóquio em memória de Fernando Gil,*
Convento da Arrábida, 26-28 de Junho de 2007.]

DON QUIXOTE E DULCINEIA

Don Quixote contém todos os romances anteriores e todos os romances futuros. Articula todas as tradições literárias: a épica com o picaresco, ambas com o pastoril, o pastoril com o romance sentimental do Renascimento e com o realismo mágico do século XX. E com as utopias a que Thomas More deu forma renascentista. Os antigos chamavam Idade de Ouro à utopia e situaram-na no passado. Os modernos transformaram a utopia em programas políticos e sociais para o futuro. Cervantes mostra, no *Don Quixote*, que podem ser intermutáveis. Como também a sanidade e a loucura. E que os opostos podem ser complementares. Inventou o pós-modernismo antes de haver modernismo: Quixote é uma personagem de um romance em que age como se fosse uma personagem de outros romances. Revela, antes de haver um Freud para lhes dar nomes de psicologia moderna, como as motivações do subconsciente podem interferir nos actos da vontade consciente. Antecipou os *road novels* (e os *road movies*) americanos. E as histórias de caubóis em que dois parceiros desiguais mas complementares são leais até à morte.

Tive a sorte de ter lido o *Don Quixote* quando era muito novo, porque é daquelas obras que melhoram — não, que *nos* melhoram — a cada releitura. Basta mergulhar aqui e além, ao acaso, e salta sempre de alguma página semilembrada alguma coisa nova.

Da última vez, há poucos meses, foi o episódio da pastora Marcela, nos Capítulos XI a XIV. Querem feminismo? As bases estão lá todas. A bela pastora — de espírito livre, financeiramente auto-suficiente, alheia à comoção que causa à sua volta — reivindica para a mulher o

direito de escolher o seu destino independentemente da vontade dos homens que a procuram dominar em nome de um amor proprietário. Acusada de culpa pela morte do seu apaixonado Grisóstomo, justifica-se dizendo coisas como estas:

Fez-me o céu, segundo vós dizeis, formosa; e dessa maneira, sem serdes poderosos em mais nada, a minha formosura move-vos a que me ameis; e pelo amor que me mostrais dizeis, e mesmo exigis, que eu seja obrigada a amar-vos. Bem sei, pelo entendimento que Deus me deu, que toda a formosura causa amor; mas não alcanço que, por razão de ser amada, seja quem é amada por formosura forçada a amar quem a ama.

Depois faz a distinção entre a formosura e o desejo, mostrando que não são necessariamente causa e efeito ao dizer que

nem todas as formosuras enamoram, [porque] algumas alegram a vista e não prendem a vontade; se todas as belezas enamorassem e prendessem, seria um andar por aí de vontades confusas e desencaminhadas, sem saber onde deviam parar, porque, sendo infinitos os sujeitos formosos, infinitos deveriam ser os desejos.

E assim por diante, fazendo de permeio a afirmação fundamental: «Nasci livre.» Mas também torna claro, como se fosse uma mulher do nosso tempo, que a sua liberdade não é apenas psicológica porque necessariamente tem por base a sua independência económica: «Eu, como sabeis, tenho riquezas próprias, e não cobiço as alheias; tenho livre condição e não gosto de sujeitar-me; não quero nem desdenho ninguém; não engano a este nem solicito daquele; nem burlo um nem me desperdiço com outro.» Don Quixote, é claro, dá-lhe razão, declarando que em vez de ser «seguida e perseguida» devia «ser honrada e estimada por todos os bons do mundo».

E também notei, na minha última releitura, que esta implícita reivindicação do direito da mulher a uma escolha própria está igualmente latente no episódio lá para o fim do livro em que uma irmã e um irmão

trocam de roupa para que ela, vestida de rapaz, possa conhecer o mundo que de outro modo lhe estava vedado. E que este *cross-dressing* tem uma curiosa correspondência nas próprias metamorfoses de Dulcineia, a bela camponesa Aldonza Lorenzo que Don Quixote (quando era ainda o não inteiramente louco Senhor Quijada, leitor de romances de cavalaria) havia desejado à distância. E que depois metamorfoseia, na sua mente conturbada, em Dulcineia del Toboso. Lembrem-se: Dulcineia del Toboso só entra no livro como construção mental, como ilusão, como impossível desejo. Está «encantada» e teria de ser desencantada para se tornar real. Aparece primeiro — como uma burla de Sancho Pança e da Duquesa, que haviam confiado demasiadamente na capacidade de auto-engano do «engenhoso cavaleiro» — na falsa aparência de uma grotesca camponesa a cheirar a alho; e depois, para que ele pudesse apreciar a visão futura do que ela seria se «desencantada», como um belo pajem vestido de donzela. Metamorfoses da mente em corpos intermutáveis? Antecipação da fluidez sexual dos nossos tempos? Também poderia ser o camoniano amador transformado na cousa amada. Ou o Bernardim Ribeiro que escreve um livro na voz feminina da mulher que tivesse amado. Mas não sei. Os cervantinos é que sabem. No que respeita a *Don Quixote* eu sou apenas um leitor que teria desejado que a loucura dele fosse a sanidade de todos nós.

[*Olhares Transversais: Nos 400 anos do Quixote*,
Instituto Cervantes, Lisboa, 2005.]

EÇA DE QUEIRÓS: O RETRATO DA CÓPIA

Um problema com Eça de Queirós é que às vezes não dá para perceber se ele retratou o nosso país ou se foi depois o país que se retratou no retrato que ele fez. Acontece assim um pouco com a obra dos grandes criadores literários — Camões, Cervantes, Shakespeare, Dickens, Balzac, Proust — e até já houve quem se suicidasse por ter querido ser o Werther que amasse a Charlotte do Goethe. Mas alguém querer ser um neo-Gouvarinho, mesmo se só para dizer, como o original depois da cópia, que não há ninguém competente em Portugal (todos sabem qual a passagem a que me refiro) sem reparar que a ironia do Eça consistia em ser o supremamente incompetente Gouvarinho a dizer isso? E ainda por cima com o dito Gouvarinho a julgar-se, como as actuais reencarnações, a superior excepção que, por dizê-lo, julgava estar a ser... Está bem, ninguém que eu conheça quer ser de propósito o Dâmaso Salcede que teria querido imitar o civilizado Carlos da Maia. Mas conheço uma boa dúzia de bons rapazes mais ou menos estrangeirados no seu próprio país que julgam ser o Carlos da Maia que julgava conseguir imitar os civilizados estrangeiros que ele não era nem vinha a propósito que tivesse sido. O pobre do Eça ali a esforçar-se para demonstrar pela evidência irónica do Carlos da Maia que aquela ideia tonta do Oliveira Martins sobre a superioridade das elites estrangeiradas ao longo da nossa História era mesmo uma ton-tice, e o resultado são os actuais carlitos das maias. Alguns deles até a debitem crónicas que se imaginam queirosianas nos actuais jornais. E o actual leitor a gostar, a reconhecer-se nelas como o original que o Eça tivesse copiado, sem grandes sustos ontológicos ou metafísicos.

Porque tudo está na mesma? Não. Porque nada está na mesma. Nada nunca está na mesma. Mas a diferença é sempre o que mais assusta e o que mais aleija, como o Eça bem sabia e satiricamente demonstrou na sociedade do seu tempo. Vai daí, toca a usar o Eça para neutralizar o que de diferente o Eça teria agora satirizado na nossa actual sociedade. Para parecer estar tudo na mesma, como dá mais jeito aos espíritos conformistas que nos regem. Lembram-se certamente daquela terrível sátira do Swift sobre como resolver as fomes da Irlanda: cozinhar, comer e, para mais-valia, exportar em salmoura a carne dos filhos dos pobres. E imaginem agora que se considerasse que o relativo sucesso da actual República da Irlanda na União Europeia tenha sido devido à exportação de chouriços de carne de crianças. Lá se lixava a sátira do Swift e o homem afinal era um economista precursor da modernidade irlandesa. Como o Eça da nossa. Em suma, cuidado com a ironia, satirizar é muito perigoso.

Pensei no meu problema com o Eça quando escrevi, em meados de 2004, o meu último romance, *Sem Nome*. Para dizer o que nele queria dizer sobre a sociedade portuguesa contemporânea precisava de imaginar uma situação caricata de corrupção política e de crise de valores. Lá escrevi o que pude e o romance estava quase pronto quando houve os acontecimentos de Julho de 2004. Se estão interessados verifiquem, já passou à História. Seja como for, a realidade veio ter comigo. Deitei fora as páginas em que inventava uma equivalente realidade e pus na voz das minhas personagens imaginadas os pertinentes comentários sobre o que de facto tinha acontecido. O que também significa que, no contexto do romance, o que tinha de facto acontecido se tornou ficção, é claro. Como quando noutros romances me utilizei, com o meu nome e características biográficas verificáveis, para tornar esse meu eu plausível em mais uma personagem fictícia quando «me» coloquei em relações imaginadas com outras personagens fictícias. Mesmo se essas também possam ter sido imaginadas a partir de gente que possa ter havido mesmo que não tenha havido ou que tenha havido, como são todas as personagens. Pois é: o Eça era e não era o João da Ega d'Os *Maias*. A Genoveva que, na *Tragédia da Rua das Flores*, veio a ser

amante do filho que abandonara tinha Ega como apelido. E o Eça de Queirós biográfico também tinha sido abandonado pela mãe real cujo apelido era Eça, sem que ele aliás tivesse direito legal a usá-lo como seu, embora o tenha usado. O que só significa que a auto-ironia é ainda mais perigosa do que a sátira.

No que me diz respeito, aprendi o que pude com o mestre Eça e vou fazendo as ficções que posso nos interstícios das diferenças entre quem sou e quem não sou. Porque só os Gouvarinhos e os aspirantes a Carlos da Maia é que permanecem sempre os mesmos e iguais a si próprios.

[*Eça de Queirós*, org. Carlos Reis, Edições 70, Lisboa, 2009.]

FERNANDO PESSOA, CESÁRIO VERDE E AS FICÇÕES DA IDENTIDADE

A construção heteronímica de Fernando Pessoa — o seu «drama em gente» — é porventura a suprema cristalização literária de uma percepção generalizada no seu tempo. O poeta que escreveu sobre si próprio «Nada de mim é inteiro / sou vário e não sou eu» não teria precisado de conhecer os estudos pioneiros de William James (irmão do romancista Henry James) para saber que a personalidade humana é potencialmente múltipla. Ou de ter lido Carl Jung (discípulo relutante de Freud) para entender o conceito de *persona* como a face pública de quem se não é mas que o próprio e os outros acham que se é¹. Aliás, bem antes de Jung, num conto intitulado *O Espelho*, que Pessoa provavelmente também nunca leu, Machado de Assis já havia feito uma representação literária exemplar do que iria ser a teoria junguiana da *persona* no alferes que só vestindo a farda que lhe dava identidade pública conseguia ver a sua imagem no espelho.

Pessoa, é claro, tinha lido muitos outros autores, sobretudo ingleses. Entre eles, o seu supremo modelo intelectual (como Mariana de Castro conclusivamente demonstrou num estudo recente) é Shakespeare, que valorizava mais como poeta dramático — a mesma descrição que Pessoa aplicava a si próprio — do que como dramaturgo, ao acentuar a veracidade existencial de personagens fictícias como Hamlet ou Lear².

¹ *The Archetypes and the Collective Unconscious, Collected Works*, IX, 22; Vol. 9 (London, 1963).

² Mariana Grey de Castro, *Fernando Pessoa's Shakespeare*, tese de doutoramento, Universidade de Londres, King's College (Março de 2010).

E Pessoa também aprendeu com Oscar Wilde que a veracidade da arte é o fingimento da vida (sim, que o poeta é um fingidor). Mas, não menos fundamentalmente, foi em Cesário Verde que encontrou o mestre português moderno de que precisava para poder deixar de ser o poeta arcaizante da sua obra escrita em inglês.

Cesário Verde é o poeta mais frequentemente mencionado na obra literária de Fernando Pessoa. É o mestre assumido de Álvaro de Campos: «Ó Cesário Verde, ó mestre, ó do *Sentimento dum Ocidental!*»³ E mestre continuou sendo mesmo depois de o fictício Campos ter procurado um novo mestre no fictício Alberto Caeiro. Tal como o seu companheiro em modernidade, Mário de Sá-Carneiro, começara a ser poeta imitando Cesário Verde, também é à metrificação rigorosa, rimas complicadas e justaposições contrastantes de Cesário que Álvaro de Campos recorre para escrever o *Opiário* (não por acaso dedicado «Ao Senhor Mário de Sá-Carneiro») como o poema que, segundo declarou, teria escrito antes de encontrar Alberto Caeiro. O «Oriente ao Oriente do Oriente» que demanda no «ópio que consola» seria assim o regresso ao ocidental sentimento de Cesário. Mas acontece que o próprio Alberto Caeiro é um falso bucolista que se identifica com Cesário Verde, cujo livro lê até lhe «arderem os olhos» por serem os versos de alguém que, afinal como ele próprio («debruçado pela janela»), «era um camponês que andava preso em liberdade pela cidade» e que «andava na cidade como quem anda no campo». O Alberto Caeiro que nunca guardou rebanhos — «mas é como se os guardasse»⁴ — é um heterónimo de Fernando Pessoa concebido a partir de Cesário Verde. Alberto Caeiro é o bucolista da impossibilidade; Cesário Verde, como já o designei noutro contexto, é o bucolista do realismo⁵.

³ Cf. «Dois excertos de Odes», II (Ah o crepúsculo, o cair da noite...), v. 8.

⁴ Sobre o essencial paradoxo inerente à perspectiva bucolista de Caeiro, cf. Teresa Cristina Cerdeira, «Fernando Pessoa: a aventura suicida da modernidade», *O Avesso do Bordado: ensaios de literatura*, Lisboa, 2000.

⁵ Helder Macedo, «O Bucolista do Realismo», *Cesário Verde: o Romântico e o Feroz*, Lisboa, 1988; e *Trinta Leituras*, Lisboa, 2006.

Julgo ser provável que Fernando Pessoa escreveu a poesia de Alberto Caeiro tendo como um referente implícito a poesia de Cesário Verde. Tal como Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro, também Alberto Caeiro imitou Cesário Verde nos seus primeiros versos⁶. A relação fundamental (e fundadora) entre os dois mestres é implicitamente reconhecida na declaração que, em palavras graficamente organizadas como se inscritas numa partilhada lápide funerária, conclui o Prefácio que Fernando Pessoa atribuiu a Ricardo Reis aos poemas que atribuiu a Alberto Caeiro: «Esta obra inteira é dedicada / por desejo do próprio autor / à memória de / Cesário Verde.» O implausível Caeiro teria morrido (embora com vinte e seis anos, a mesma idade em que Sá-Carneiro se suicidou) de tuberculose, tal como Cesário Verde. Mas é plausivelmente sobre si próprio que Fernando Pessoa está a escrever quando, com a máscara de Bernardo Soares, empregado do comércio, comenta a situação existencial de Cesário Verde, equivalente à sua. E também torna implícita essa equivalência, na *Ode Marítima*, quando, na voz de Álvaro de Campos, invoca a cumplicidade de Cesário na passagem em que afirma o valor estético das facturas comerciais: «Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.» Esse mais épico de todos os poemas de Pessoa (incluindo a *Mensagem*) poderia aliás ter sido concebido como

⁶ Cf. Richard Zenith, «Caeiro Triunfal»: «Entre os poetas modernos, o primeiro de quem Caeiro é devedor é Cesário Verde, o único referido pelo nome nos seus versos. É a ele, também, que Caeiro dedicou a sua obra inteira. [...] [Um] apontamento atribuível a Ricardo Reis comenta o sétimo verso do poema *A Salada* é “Cesário Verde puro” [...] e [num] soneto do Caeiro embrionário, encontramos o nome de Cesário entre parênteses junto deste verso, na segunda estrofe: “As cavalgadas de hálitos, reagem!”» (Alberto Caeiro, *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, 3.ª ed., Lisboa, 2009, pp. 249-250).

A esta informação de Richard Zenith acrescento que o poema designado como *A Salada* é provavelmente o mesmo que foi publicado com o título de «Escândalos» no *Almanaque XPTO para 1875*, Lisboa, 1874, pp. 30-31. Que eu saiba, não foi incluído em quaisquer edições da obra de Cesário Verde. Esse poema, datado de Agosto de 1874, tem quatro estrofes de cinco versos e termina com os versos: «E, ó minha libertina! Eu quero-te somente / Para mexer salada!» Se é o mesmo poema, o sétimo verso apontado como «Cesário Verde puro» seria: «E crava-me o capricho os vigorosos dentes.»

uma amplificação monstrificada da passagem em que Cesário Verde, numa das fugas visionárias que pontuam *O Sentimento dum Ocidental*, alucina um propósito épico de realização impossível na confinadora melancolia da cidade circundante: «E evoco então as crónicas navais, / Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado! / Luta Camões no mar, salvando um livro a nado! / Singram soberbas naus que eu não verei jamais!»

Há quatro referências a Cesário Verde no *Livro do Desassossego*⁷. Na primeira (texto 3), depois de uma descrição das ruas da baixa lisboeta em que ecoa o «desejo absurdo de sofrer» provocado em Cesário pelas mesmas ruas («... tudo isso me conforta de tristeza...»), diz o seguinte: «Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele.» Na segunda (106), que é complementar a esta, escreve: «De que me serve citar-me génio se resulto ajudante de guarda-livros? Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o Sr. Verde empregado do comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O que ele foi sempre, coitado, foi o Sr. Verde, empregado do comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta.» Além do que esta passagem tenha de identificação autobiográfica de Bernardo Soares (aliás, Fernando Pessoa) com o Sr. Verde empregado do comércio, também contém a sugestão de que o poeta Cesário Verde nasceu daqueles que, como Fernando Pessoa (aliás, Bernardo Soares), o souberam apreciar. Ou seja, que o *poeta* Cesário Verde é também uma criação do poeta Fernando Pessoa, o mesmo que criou um seu equivalente social em Bernardo Soares, um seu discípulo literário em Álvaro de Campos, e um seu parceiro didático em Alberto Caeiro. Na terceira referência a Cesário Verde no *Livro do Desassossego* (130), Bernardo Soares declara explicitamente quanto

⁷ Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. Richard Zenith (8.^a ed.), Lisboa, 2009.

a sua formação literária lhe deve: «Se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteadado com o nome de Cesário Verde...» E na última (268) claramente invoca dois poemas de Cesário — *Num Bairro Moderno* e *Nós* — quando menciona o cheiro «às frutas do tabuleiro inclinado da loja estreita» e o cheiro às madeiras de um caixote. Essa passagem conclui: «Ó meu Cesário, apareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade, que é a literatura.» A verdade da literatura é a única verdade biográfica de Bernardo Soares, como também é a de Alberto Caeiro, de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis, se é que não mesmo do Fernando Pessoa que em todos eles viveu. Não foi só com Shakespeare ou Oscar Wilde que Fernando Pessoa aprendeu que, em literatura, se pode ser simultaneamente o próprio e outros, foi também com Cesário Verde.

Cesário Verde declarou num poema que nada o contrariava mais do que escrever em prosa. No entanto, nesse mesmo poema — *Contrariedades* — atacou os críticos que não sabiam apreciar a sua poesia por ignorarem o «método de Taine». As duas afirmações — não querer escrever em prosa e querer que a sua poesia fosse avaliada segundo o método de Taine — parecem contraditórias já que Hippolyte Taine foi, acima de tudo, o teorizador da literatura escrita em prosa no romance realista do seu tempo. A aparente contradição é, no entanto, reconciliada na prática literária de Cesário Verde: o que ele escreve é indubitavelmente poesia, mas a poesia que escreve é metodologicamente correspondente à prosa narrativa do romance realista. Hippolyte Taine adoptou uma analogia de Stendhal (por sua vez também depois ecoada por Henry James) para caracterizar o romance como «um espelho a passear por uma estrada». Esta analogia é ainda mais adequada à poesia de Cesário, cuja organização mais característica consiste na narrativa de passeios em que um observador vai descrevendo e comentando o ambiente mutável e miscelâneo que se lhe depara. Fernando Pessoa, na sua *persona* de Alberto Caeiro, dirá de si, como se também ecoando Stendhal ou Taine, ou mais provavelmente num

aceno a Cesário: «Tenho o costume de andar pelas estradas / olhando para a direita e para a esquerda / e de vez em quando olhando para trás...» E, porventura também em diálogo irónico com Cesário Verde, dirá depois, noutra poesia: «Por mim, escrevo a prosa dos meus versos / e fico contente.»

O ensaísta americano Harry Levin, numa magistral análise do Realismo francês oitocentista, cunhou a expressão «justaposição significativa» para caracterizar a técnica narrativa de Flaubert⁸. Cesário adaptou a «justaposição significativa» da prosa realista à poesia e, ao fazê-lo, tornou-a num processo mais dinâmico, porque mais concentrado, ao organizar os seus poemas em sequências eminentemente visuais de acontecimentos justapostos que parecem antecipar a técnica cinematográfica de corte e montagem. O seu propósito, em comum com os melhores prosadores realistas, era «exacerbar», ou seja, sacudir o leitor de uma complacência cúmplice com a circundante realidade social ao mostrá-la no espelho crítico da representação literária. O próprio Cesário define esse propósito simultaneamente ético e estético n' *O Sentimento dum Ocidental*, quando declara: «E eu, que medito um livro que exacerbe, / Quisera que o real e a análise mo dessem.» E também acentua, em *Contrariedades* (o poema onde se queixa dos críticos que não sabem entender a sua poesia segundo o «método de Taine»), o rigor intelectual indispensável ao seu método poético, quando declara: «E apuro-me em lançar originais e exactos, / / Os meus alexandrinos.»

Parte integrante do realismo literário é a criação de personagens cujos caracteres, no dizer de Taine, devem ser colocados em situações adequadas à sua manifestação. É um lugar-comum, desde que Flaubert famosamente declarou «Madame Bovary c'est moi», que todas as personagens têm algo de uma projecção autoral mesmo naquilo em que divergem de quem as imaginou. Mas isso também significa que todas as personagens são fingimentos, incluindo aquelas que autobiograficamente pareçam coincidir com o eu autoral. Mesmo em narrativas na

⁸ Harry Levin, *The Gates of Horn: a study of Five French Realists*, New York, 1963.

primeira pessoa, as personagens de um romance representam sempre alternativas do «eu» autoral imaginadas em vidas fictícias. E não são poucos os escritores que exploram essa ambiguidade inerente a toda a ficção usando a voz narrativa de um «eu» ficcionado que não coincide com o eu autoral. O exemplo mais perfeito desse processo narrativo, em língua portuguesa, é o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, o mesmo autor que antecipara, no conto *O Espelho*, a teoria junguiana da *persona*.

Cesário Verde faz qualquer coisa de semelhante. Os narradores dos seus poemas são «eus» funcionais ou *personae* que mudam consoante as circunstâncias que os caracterizam e que, por seu intermédio, o poeta visa a caracterizar. O «quase Job» do poema *Humilhações* (de «fraque usado nos botões» e tão pobre que não podia comprar um bilhete para o teatro) claramente não é o mesmo narrador que o abastado *dandy* «de jasmim na casa do casaco e óculo atirado a tiracolo» do poema *De Verão*. E se o «eu» narrativo do poema *Nós* é claramente autobiográfico, o do poema *Esplêndida* que tanto escandalizou a intelectualidade lisboeta bem-pensante, certamente não é. O poeta Cesário Verde imaginou nesse poema um comportamento sexual semelhante ao de Sacher-Masoch que voluntariamente serviu, fardado de cocheiro, a sua soberba «Vénus em Peles». Mas é altamente improvável que o Sr. Verde empregado do comércio tivesse corrido, Rua do Alecrim acima — «como um doido, em convulsões [...], sinistro e mal trajado» — atrás da carruagem de uma equivalente castigadora lisboeta para lhe oferecer os seus serviços de «pobre trintanário». É uma fantasia só pouco menos improvável do que um ficcionado Álvaro de Campos ter factualmente estudado engenharia naval em Glasgow ou ter tido um devaneio sexual com o «pobre rapazito» que recorda num soneto dirigido a uma imaginada amiga chamada Daisy. Curiosamente «Daisy» é o nome inglês equivalente ao da «Margarida» que Cesário Verde usou como pseudónimo (se é que não heterónimo, como Pessoa teria preferido chamar-lhe) num poema de homenagem a João de Deus.

Os narradores dos poemas de Cesário são personagens caracterizadas através dos seus comportamentos, como se num conto ou numa

novela. Mas também são caracterizadas através da voz poética que o autor, Cesário Verde, lhes atribui. A construção heteronímica de Fernando Pessoa é, em larga medida, uma expansão deste processo novelístico. Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis — mesmo o semi-heterónimo Bernardo Soares — são personagens em busca de um romance que Fernando Pessoa não precisou de escrever porque as caracterizou através das respectivas vozes poéticas que lhes atribuiu. E, como num romance, essas vozes poéticas correspondem às circunstâncias, comportamentos, experiências, opiniões, em suma, à veracidade literária das suas ficcionadas personalidades. Em que medida, na concepção do seu «drama em gente», Fernando Pessoa terá conscientemente aprendido com Cesário Verde, é uma pergunta sem possível resposta. Até porque não é apenas o que Cesário Verde escreveu que ajuda a entender melhor o que Fernando Pessoa veio a escrever. O reverso também é verdade: sem o poeta Fernando Pessoa, teria sido mais difícil entender o poeta Cesário Verde.

[2.º Congresso Internacional Fernando Pessoa, 23-25 de Novembro de 2010. *Pessoa: revista de ideias*, n.º 3, Junho de 2011, Casa Fernando Pessoa, Lisboa, 2011.]

M. TEIXEIRA-GOMES: IMAGINAÇÃO E MEMÓRIA

A extraordinária vida de Manuel Teixeira-Gomes foi amplamente recordada no contexto das comemorações dos cento e cinquenta anos do seu nascimento. Mencionarei, ainda assim, alguns factos que ajudam a situar a sua obra literária. Nasceu em Portimão em 27 de Maio de 1860, numa família de abastados proprietários rurais com ligações comerciais no estrangeiro. Frequentou o curso de Medicina na Universidade de Coimbra. Viajou extensivamente na Europa, Norte de África e Ásia Menor. Relacionou-se com alguns dos principais intelectuais portugueses do último terço do século XIX. Publicou, entre 1899 e 1909, cinco livros que revelam considerável talento literário, uma vasta cultura e, sobretudo nas *Cartas Sem Moral Nenhuma*, uma atitude de inconformista celebração da sexualidade. Teve relações com muitas mulheres mas nunca se casou. Teve duas filhas com a mesma mulher. Activamente envolvido nos movimentos políticos contra a Monarquia, foi nomeado Ministro Plenipotenciário em Londres depois da proclamação da República em 1910. A sua acção diplomática, largamente financiada pela sua fortuna pessoal, foi exercida em circunstâncias particularmente adversas: não só o antigo embaixador da Monarquia, o Marquês de Soveral, continuara a ser íntimo da família real inglesa, mas o próprio rei deposto, D. Manuel II, fixara residência em Londres.

As primeiras alianças políticas de Teixeira-Gomes na Inglaterra foram com mulheres activamente envolvidas no movimento sufragista, algumas das quais ele havia conhecido na intimidade de diferentes circunstâncias. Como comentou ironicamente, o representante de um país marginalizado e as marginalizadas sufragistas entenderam que se deviam

ajudar mutuamente. Através delas teve acesso a várias notabilidades influentes e conseguiu estabelecer importantes alianças políticas com membros do governo e da família real inglesa. Assim, com uma sábia mistura de visão política e de sedução pessoal, contribuiu decisivamente para o reconhecimento internacional do novo regime e para a preservação das colónias portuguesas em África. Foi demitido por Sidónio Pais e declarado prisioneiro com residência fixa. Em desdenhosa provocação, escolheu para residência prisional o luxuoso Hotel Avenida Palace de Lisboa. Sidónio Pais foi assassinado na estação do Rossio, a poucos metros do hotel. Depois da breve ditadura sidonista, Teixeira-Gomes regressou à diplomacia, com missões em Espanha e de novo na Inglaterra, bem como na delegação portuguesa à Conferência da Paz em Paris. Foi Vice-Presidente da Assembleia Geral da Liga das Nações.

Em Outubro de 1923 foi eleito Presidente da República de Portugal, cargo que exerceu durante dois anos e dois meses, num período conturbado por terrorismo, divisões políticas e várias revoltas militares que conseguiu controlar. Desagradado com as vilezas da política, renunciou ao cargo em 11 de Dezembro de 1925. Tendo notado, com característica ironia, que estava no Tejo um navio chamado *Zeus*, que saía a 17 de Dezembro para o Norte de África, embarcou, exilou-se em Bougie, na Argélia, e não voltou a Portugal. Produziu nos dezasseis anos de exílio uma série de obras de excepcional qualidade literária e extraordinária originalidade no modo como combinam memorialismo, epistolografia, ensaísmo e ficção. Morreu em 18 de Outubro de 1941, com oitenta e um anos.

Teixeira-Gomes foi portanto contemporâneo do Realismo (tinha quarenta anos quando Eça de Queirós morreu), do Modernismo (era embaixador em Londres quando saiu o primeiro número do *Orpheu* e já vivia na Argélia quando saiu o primeiro número da *Presença*) e ainda estava vivo nos alvares do Neo-Realismo (*Gaibéus* de Alves Redol foi publicado em 1939). A sua obra desenvolveu-se à margem desses ou de quaisquer outros movimentos literários com uma especificidade própria que não cabe nas habituais arrumações da literatura em compartimentos rotulados. Teria podido ser caracterizado um escritor pós-moderno, se isso também não fosse um rótulo além de ser um anacronismo. Mais

adequado (e para ele não teria sido um anacronismo) seria caracterizá-lo como um hedonista pagão ou, no sentido mais nobre da palavra (que tem a ver com o exercício da liberdade própria e alheia), como um libertino. Por isso também (antes da palavra ter sido usada com a sua significação actual) era um feminista, entendendo a libertação da mulher como imprescindível para a liberdade do homem. A despeito de alguns estudos fundamentais, como os de Norberto Lopes, Urbano Tavares Rodrigues e David Mourão-Ferreira, Teixeira-Gomes continua a ser um escritor marginalizado. Tal como o seu amigo António Patrício — um sensualista enamorado pela morte — pertence a uma geração que foi deslocada do cânone literário pelo Modernismo. Nem por isso, no entanto, a sua obra é menos moderna do que o Modernismo.

Farei aqui referências específicas a textos escritos no exílio: duas *Novelas Eróticas* (1934), a novela *Maria Adelaide* (1938) e vários de carácter mais ou menos autobiográfico que foram recolhidos nos livros *Miscelânea* (1937) e *Carnaval Literário* (1939)¹.

O *Carnaval Literário* inclui uma saborosíssima narrativa da aliança política de Teixeira-Gomes com as sufragistas, quando foi ocupar o cargo de representante diplomático da recém-proclamada República junto ao hostil governo britânico. As marginalizadas sufragistas e ele, representante de um país marginalizado, entenderam que deviam ajudar-se mutuamente. Elas ofereceram em sua honra um «soberbo banquete» — «de resto opíparo», comenta, «muito bem servido, e abundante em convivas jovens e lindas» — onde, «entre outras notabilidades» encontrou Conan Doyle, já não em tempos de Sherlock Holmes mas «absolutamente afogado em espiritismo», que foi para ele de braços abertos chamando-lhe «ilustre colega» por lhe ter constado que partilhava das mesmas convicções. As sufragistas a quererem ajudar. Mas Teixeira-Gomes conta que quase estragou tudo. No fim do banquete fez um discurso enaltecendo a justa causa das suas aliadas e, embalado de

¹ Usei as edições das *Obras Completas de M. Teixeira-Gomes*, com prefácios de Urbano Tavares Rodrigues e notas de Urbano Tavares Rodrigues, Helena Carvalhão Buesco e Vítor Wladimiro Ferreira, Bertrand Editora, Venda Nova (várias datas).

entusiasmo, atreveu-se a um comentário humorístico sobre como pessoalmente ansiava pelo restabelecimento do matriarcado para, enquanto as mulheres suavam de trabalho, os homens poderem viver «repimpados em flácidos coxins, fumando por narquilés, e tocando harpa...». Pois é, o humor nunca foi um forte das causas justas. Mas elas perdoaram-lhe e, como diz, «ao dia seguinte a imprensa sufragista dava conta do banquete, nos mais elogiosos termos para Portugal e para o seu representante». E conclui a narrativa com um comentário que é tão revelador de si próprio quanto das suas aliadas: «Belo exemplo de sentido político, justo e prático: naquele momento eu representava um trunfo no jogo das sufragistas e elas entenderam que não seria conveniente perdê-lo. Foi quando me convenci de que a vitória da “santa causa” era certa...»

Essa memória, inclusivamente no que tem de ironia (e, sobretudo, de auto-ironia), ganha em ser aproximada de um notável texto intitulado «De tudo um pouco», que vem igualmente no *Carnaval Literário*: depois de analisar o comportamento negativo das mulheres nas sociedades patriarcais contemporâneas, faz as seguintes considerações:

É fora de dúvida que nem sempre foram assim, e reconhecem os historiadores de boa-fé que antes da idade «patriarcal» houve uma idade «matriarcal», durante a qual se lançaram as grandes bases da civilização altruísta. [...]

Porque não havemos de aceitar estas conjecturas como verdades incontroversas? Daí nenhum mal viria ao mundo. O facto, porém, é que no período patriarcal as mulheres passaram tratos de polé, e causa admiração que se não concertassem mais cedo para obter regalias e direitos iguais aos dos homens. Mas entraram já no bom caminho que percorrem a passos de gigante...

Pretendem os higienistas que uma das consequências de maior alcance social, a esperar da independência da mulher, fundada na sua educação científica, é que ela possa escolher o momento mais favorável para o exercício (digamos assim) da maternidade, produzindo, portanto, seres viáveis e menos perigosos, e corrigindo de algum modo a indiferença criminosa do homem, o qual, sífilítico, tuberculoso, alcoólico, etc., procria a trouxemouxe, sem se preocupar com os possíveis resultados do seu desleixo. Quanto a mim (e muito boa gente pensa como eu) a consequência principal

da superioridade da mulher, e da sua libertação, consiste em dar ao amor maior intensidade; a mulher fácil, a mulher escrava, só incita à mera satisfação do desejo sexual. [...]

Não; a mulher sábia não é incompatível com os mais delicados deleites da volúpia, e se ela conseguir dirigir-lhe livremente a orquestração, talvez este mundo retome as perdidas cores paradisíacas.

Creio que esse texto, escrito no isolamento do exílio, não é tanto uma retrospectiva solitária quanto a imagem do desejo numa vida partilhada que continuasse a viver na imaginação. Teixeira-Gomes tinha descrito as circunstâncias psicológicas do seu exílio numa carta datada de 1927 ao poeta João de Barros e incluída em *Miscelânea*:

Saí de Portugal sem um livro, sem um papel, sem um apontamento ou nota; nada que, de longe ou de perto, recordasse o antigo literato ou político: abri na vida uma página perfeitamente em branco.

Depois diz:

Olho para o céu, para o mar, para as montanhas, para a paisagem, com a encantada curiosidade de um ressuscitado. [...] Vou consumindo, à semelhança de certos animais que hibernam, a própria enxúndia [...] e repito, invariavelmente, ao fim de cada dia: «este já ninguém me tira».

E, sugerindo uma implícita sequência lógica, acrescenta:

Note que eu era sonâmbulo em pequeno, e sempre tive, acordado, facilidade de desassociar a inteligência da sensibilidade. [...] O desdobramento da própria personalidade, em actor e espectador, posso-o provocar a meu bel-prazer; e sem o menor esforço, nos passeios solitários, se me arma o teatro da alma, o pano sobe, e a representação começa.

Ao pessoano «drama em gente» corresponde, em Teixeira-Gomes, o «teatro da alma». Fernando Pessoa, nos seus heterónimos, foi também actor e espectador de si próprio.

Recordar e imaginar são processos mentais muito semelhantes. Ambos são ficções, uma permitindo que aquilo que aconteceu pareça ter sido imaginado e a outra possibilitando que aquilo que se imagina pareça ter acontecido. Por isso, desde sempre, é no espaço ambíguo entre a imaginação e a memória que a ficção literária encontrou a sua morada mais propícia. A literatura pós-moderna tem visado a tornar essa ambiguidade, que é inerente a toda a ficção, num efeito visível da própria narrativa, seja por exemplo na articulação entre o factual e o mítico do chamado «realismo mágico», seja na utilização do eu autoral como uma personagem participante de situações fictícias. No entanto, esses recursos narrativos estão longe de ser novos e não são apenas pós-modernos, ou então os *Livros de Linhagens* medievais e *Os Lusíadas* seriam obras pós-modernas por articularem o factual e o mítico, e autores pós-modernos teriam sido o Bernardim Ribeiro disfarçado na sua personagem Bimarder na *Menina e Moça* e o Almeida Garrett dissociado do seu *alter ego* Carlos nas *Viagens na Minha Terra*. Teixeira-Gomes foi um construtor de narrativas que não só articulam o factual e o mítico mas que também utilizam como personagem um narrador total ou parcialmente identificável com o autor. Estas características, já presentes nas suas primeiras obras, tiveram expressão mais evidente nas *Novelas Eróticas* e em *Maria Adelaide*, escritas depois de se ter exilado dos lugares onde, noutro tempo, haviam decorrido as experiências nelas literariamente representadas.

Noutra carta escrita em 1927 ao seu camarada literário António Patrício, e também incluída em *Miscelânea*, Teixeira-Gomes fez várias considerações sobre viver no passado como um modo de preencher um presente em que teria desejado habitar o futuro. Nesse contexto, exemplifica o seu pensamento com uma referência à Cartago que já não existe na «paisagem onde o lugar persiste» e refere-se aos mitos em termos que relacionam a intemporalidade que lhes é inerente com a memória de experiências por si próprio vividas. Diz o seguinte:

Tal a magia dessa antiquíssima invenção, a que chamam mitos, e reside na consciência da sua aplicação: perenemente actuais, no decorrer dos

séculos, para a humanidade inteira. Quantas vezes o verifiquei em lances da minha própria vida. Um lhe vou eu contar que sobejamente justifica o meu juízo. — O grande amor da minha vida, à semelhança de todas as paixões veementes e sinceras, não foi, não podia ser feliz, e dava para uma linda novela que só teria o defeito de a verdade parecer inverosímil.

A inverosímil experiência verdadeira que daria para uma «linda novela» ocorreu quando, passados muitos anos, ele regressou à cidade de Sevilha onde vivera esse infeliz amor de juventude e, num cinema, sentiu atrás de si a presença e ouviu a inconfundível voz de uma mulher que só poderia ser aquela que perdera. Retomo a narrativa de Teixeira-Gomes:

Era a sua voz... Levantei-me abruptamente, e, sem me voltar, correndo, e atropelando quase a quem topava no caminho, saí para a rua. Toda a noite vagueei, como um louco, pela cidade, e tão desvairado e perdido dos sentidos que debalde tentava fazer o exame das minhas sensações. [...] Analisando agora a minha súbita agonia, ao ouvir o som da sua voz, não me restava dúvida de que fugira de medo... Mas medo de quê? [...] Mas de repente, iluminado o espírito, gritei: «Orfeu e Eurídice». Era isso. Quando os deuses, compadecidos das súplicas de Orfeu, lhe permitiram que fosse às furnas do inferno buscar a sua adorada Eurídice, disseram-lhe: «mas não te voltes para a ver porque a perdes». E como é que a perdia; e como é que a perdeu? Achando-a tão mudada de feições e de expressão que já não parecia a mesma Eurídice que amara. Era então o meu caso?! Eu quisera conservar intacta na memória a imagem do meu amor, tal como ela me ficara gravada desde o momento da separação.

A relação que Teixeira-Gomes estabelece entre o que aconteceu naquela noite em Sevilha e o mito de Orfeu e Eurídice é particularmente significativa no que diverge da interpretação tradicional. Os deuses e os heróis míticos não envelhecem nem mudam com o tempo, como os humanos; mas os humanos só não envelhecem e só não mudam na memória. A memória é um teatro da alma, uma ficção da

eternidade, como os mitos. Para permanecer eternamente verdadeira, a imagem de Eurídice não podia ser vista tal como se tinha tornado, teria de ser visualizada tal como havia sido e já não era.

Teixeira-Gomes diz que não escreveu a «linda novela» sobre o mito de Orfeu e Eurídice porque «teria o defeito de a verdade parecer inverosímil». Mas, como também diz noutro contexto, em *Miscelânea*, «nem sempre a verdade é verosímil». Sendo assim, noutra carta a António Patrício, datada de 1930 e publicada em 1934 com o título de *A Cigana nas Novelas Eróticas*, retoma a experiência desses seus amores sevilhanos cuja memória não quisera contaminar com a realidade do envelhecimento da mulher amada, como dissera ter sido o erro de Orfeu quando olhou para uma Eurídice que já não poderia ser como havia sido. O que vai contar como memória associada a esses amores é a experiência alucinatória de uma troca de identidades entre essa mulher amada e uma mágica cigana que seria e não seria com ela intermutável. A inverosimilhança foi transformada numa alucinação em que o fantástico adquire existência física e expressão sexual. É como se a sexualidade fosse, ela própria, uma experiência alucinatória exercida em corpos tangíveis mas intermutáveis.

Outra das suas mais complexas *Novelas Eróticas*, *O Sítio da Mulher Morta*, também tem como base a troca de identidades entre dois corpos femininos. É igualmente uma obra de referência mitológica através das «maias», que por sua vez são uma transposição ritualizada pelo imaginário popular do velho mito de Perséfone, que Plutão aprisionara nos Infernos. Segundo o mito, Plutão amava-a e ela teve por ele compaixão. Por isso aceitara passar metade do ano com ele. Quando voltava à superfície os campos cobriam-se de flores, era a Primavera, a vida tinha regressado à Natureza que havia sido tornada estéril pela sua ausência no Inverno. A novela, no entanto, não se limita a dar uma nova expressão literária ao mito. A história que conta é a representação objectivada de uma memória e as correspondências com o mito são tangenciais, ficam latentes, nunca são exactas. A narrativa incide sobre uma comunidade rural e senhorial socialmente caracterizada em termos de uma verosimilhança plausível. Marta, uma jovem mulher, aceita ser

reconhecida, não como quem é, mas como outra mulher chamada Júlia que o narrador havia desejado. Portanto, sendo a aquiescente personificação de outra, é e não é a Perséfone em que se vai metamorfosear quando o sítio onde foi morta pelo marido ciumento fica coberto, todos os anos, «desses pequenos lírios roxos a que no Algarve chamam flores de Maio, e que era raro ver naquela região». No entanto, o possessivo marido que a assassinou e que, pela primeira vez, fora visto a chorar por causa da traição de Marta com o seu feudal senhor, tem uma correspondência realisticamente plausível com o Plutão que, no mito, ficou com a face de ferro corroída por lágrimas quando se julgou para sempre abandonado por Perséfone. E assim também, ao nível da reconstrução fictícia da veracidade do mito, a personagem do narrador que exerce o seu *droit de seigneur* numa prostituída Marta em quem reencontrara uma virginal Júlia que houvesse amado, é e não é o Teixeira-Gomes autobiográfico que escreveu esta história em que imagina amores porventura por si próprio vividos mas ficticiamente atribuídos a um *alter ego* literário que só parcialmente coincide consigo.

Enquanto o mito de Perséfone subjaz à construção narrativa de *O Sítio da Mulher Morta*, a novela *Maria Adelaide* remete ao mito de Pigmalião, o misógino escultor que se apaixonou pela estátua de uma mulher nua, que ele próprio esculpira, e que, por intervenção de Afrodite, a viu transformar-se num corpo vivo a que deu o nome de Galatea (ou, etimologicamente, «branca como o leite»). O tema encapsulado por esse mito tornou-se recorrente nas artes visuais, na ópera, na dança, no teatro, no cinema e, é claro, na literatura, desde Ovídio a John Updike, com manifestações tão diversas quanto a crítica social na peça de Bernard Shaw (depois musicalmente adaptada em *My Fair Lady*) quanto a grotesca fantasia de Tommaso Landolfi, *A Mulher de Gogol*, onde o objecto do desejo é uma boneca insuflada que envergonha o amante quando do seu corpo perfeito sai uma longa e ruidosa flatulência durante um jantar com os amigos.

Maria Adelaide é uma história cruel. E é tanto mais cruel quanto, sem o menor sentimentalismo, o autor faz através dela uma exemplar demonstração da redução da mulher a um mero objecto sexual pelo

poder masculino. É uma obra feminista que, no contexto da sociedade patriarcal que caracteriza, uma mulher não teria podido escrever. Confundir autor e narrador, como tem acontecido, é revelador de quanto as percepções sociais pouco mudaram desde esse tempo. No entanto, a narrativa é precedida de uma declaração explícita que, desde logo, deveria impedir qualquer confusão entre o Teixeira-Gomes autobiográfico e a personagem masculina que lhe corresponderia na novela: «Aqui vai uma “história” algo extraordinária, tal-qual (sem tirar nem pôr) a escreveu o meu amigo Ramiro d’ Arge, cavalheiro medianamente culto, mas exuberante de vida física...» Cavalheiro medianamente culto, o civilizadíssimo Manuel Teixeira-Gomes? O narrador Ramiro d’ Arge é o autor M. Teixeira-Gomes? Certamente que não. Mesmo que possa ter tido comportamentos semelhantes no seu passado senhorial, o autor dissociou-se do narrador.

Recordemos o essencial da história, que memoravelmente começa com a frase «Maria Adelaide completara dezasseis anos quando lhe colhi as primícias...». O que aconteceu, diz-nos o narrador, era uma situação comum naquela comunidade onde ele tinha uma posição social dominante. A jovem amante beneficiara materialmente da sua protecção e os pais dela foram coniventes para explorarem os proventos da mancebia. Tudo certo, portanto, até que aquele belo e aquiescente corpo juvenil começou a adquirir uma personalidade própria e a fazer exigências, não apenas as materiais que seriam fáceis de satisfazer, mas, como se uma estátua que acordasse para a vida, também sentimentais, sociais e até intelectuais. Numa noite em que aguardava o seu senhor-amante estivera a ler num folhetim uma história que depois lhe conta, algo confusa mas com vibrante entusiasmo. A história era «a transfiguração de Galatea», com ilustrações mostrando uma cara (diz o texto) «que um ramo de flores substitui e logo se transforma numa gaiola de pássaros, e assim por diante até voltar à fase primitiva, que ainda se decompõe em caveira e se prende ao esqueleto dançante». O simbolismo desta sequência alucinatória tem uma clara correspondência no trecho da novela. Maria Adelaide — flor silvestre, ave engaiolada — adoece, fica grotesca com bócio, o narrador assiste à sua

degeneração física com impaciência, ela torna-se na presença fantasmática de uma sexualidade necrófila de que ele só se liberta quando ela finalmente morre. Mas entretanto ele já tinha entrado num novo ciclo de sexualidade proprietária, a ser executada no corpo de uma pubescente chamada Rosalina, de treze anos, a quem ensina a ler sentando-a no colo e com um braço à roda do seu pescoço. Num tempo em que as fronteiras da pedofilia eram mais biológicas do que éticas, a maior perversidade seria o uso da educação, que deveria ser um veículo para a liberdade, como um instrumento de opressão.

Teixeira-Gomes datou a novela *Maria Adelaide* de 1937, quando tinha setenta e sete anos. A sua escrita terá sido, portanto, muito próxima do texto incluído no *Carnaval Literário*, publicado em 1939, onde faz ponderadas considerações sobre a necessidade da libertação da mulher oprimida nas sociedades patriarcais. O regenerado mundo futuro visualizado por Teixeira-Gomes certamente não seria povoado de Galateas submetidas a quem delas se serve como estátuas de carne, e o narrador de *Maria Adelaide* certamente não teria lá lugar.

Duvido que Teixeira-Gomes alguma vez aceitasse ser aproximado de Karl Marx, mas é interessante notar que partilham uma percepção fundamental: que a libertação dos oprimidos leva à libertação dos opressores. Ambos propõem visões do futuro que corrigissem as injustiças do presente como diversamente manifestadas na degradação do proletariado e na submissão das mulheres. E ambos viram, na sociedade em que viveram, sintomas concretos de uma inquietação propiciadora de uma sociedade mais justa. Mas aí as semelhanças cessam. Teixeira-Gomes regia-se por um princípio de prazer que dificilmente seria aceitável por Marx. Era para o exercício da sua própria liberdade que preferia a mulher livre à mulher escrava.

É portanto significativo que essas três novelas paradigmáticas da sua obra — *A Cigana*, *O Sítio da Mulher Morta* e *Maria Adelaide* — incidam, simultaneamente, sobre a intermutabilidade dos corpos desejados e sobre a individualidade desses mesmos corpos em que o desejo se manifesta. Teixeira-Gomes não os reduz a meros objectos do desejo. Se alguma coisa, condena quem o faça. Mas

reproduz as metamorfoses do desejo em imagens mentais tornadas corpos tangíveis pelas suas configurações sensoriais. E assim, embora cada identidade individual seja única, como projecções da mente tornam-se intermutáveis. Esse processo é dramaticamente exemplificado no contexto de outra carta a António Patrício, datada de 1930 e também incluída em *Miscelânea*, onde estabelece uma complexa relação entre a nudez carnal e a sua transmutação na escultura clássica e renascentista antes de contar uma experiência alucinatória que lhe tinha acontecido. Diz o seguinte:

Para aqueles a quem falta, na composição do sentido estético, a intuição da nudez pudica, não há concepção possível da carne sem lubricidade. Um efebo nu é sempre, no seu entender, espectáculo só apreciável a sodomitas. O corpo humano aparece-lhes compartilhado em zonas castas, impudicas e escandalosas. Com excepção do Camões (até nisso ele é único) a nossa literatura clássica não possui um cantor da plástica humana; e nunca uma estátua grega transpôs as fronteiras lusitanas.

Teixeira-Gomes torna óbvio, no entanto, que para ele (como para o seu admirado Camões) a nudez — incluindo o que seria a «nudez pudica» das obras de arte — nunca poderia resultar de uma dessexualização dos corpos humanos. Pelo contrário, mesmo na sua transmutação estética no mármore das esculturas, a nudez é a manifestação de uma sexualidade holística que transcende o meramente lúbrico na expressão totalizante de uma — como lhe chama — «harmonia cósmica» — e que, como explica, teria para si começado com a visão deleitada do seu próprio corpo na infância:

Comigo sucedeu, vá lá saber porquê, ter congénito o sentimento da beleza do corpo humano. Deleitava-me, em pequeno, ver as outras crianças nuas, e o exame do meu próprio corpo reproduzido no espelho, depois do banho, enchia-me de admiração e embevecida surpresa. Mais tarde a nudez integrava-se na harmonia cósmica. Esse orgulho de ser forte e moço, nas lutas com o mar revolto, com que intensidade me não

animava quando, erguido sobre um rochedo, na minha nudez de herói, eu me dispunha a novos combates, mergulhando outra vez no tumulto das ondas. Dentro da água, os membros soltos no líquido móvel e cristalino, pulsava-me o coração com tão seguro ritmo como se nele ecoasse a pulsação da vida universal...

Teixeira-Gomes está assim a descrever a sensação de totalidade inerente à infância em termos de uma pulsante sexualidade que visasse a recuperá-la na idade adulta. E não é necessário recorrer à simbologia dos mitos que lhe são tão caros — por exemplo a Afrodite, a nascida das ondas — para entender esta reminiscência adulta da infância como correspondente a uma imersão masculina no feminino. Desde sempre — e, na literatura portuguesa, tanto nas medievais cantigas de amigo quanto na épica camonianiana — o «húmido elemento» tem sido associado à sexualidade feminina. O próprio Teixeira-Gomes, num texto datado de 1928 e publicado em *Miscelânea*, faz um provocatório contraste entre a criativa sexualidade de Santa Teresa e a redutora sexualidade do «patético Marquês de Sade», descrevendo a alma do «grande Marquês» como «um infernal pocilgo fechado em açucenas e coberto de violetas» e caracterizando a alma de Santa Teresa como um húmido poder vaginal capaz de se renovar a si próprio: «A alma de Santa Teresa! Oh misteriosa e recôndita flor de coral vermelho, que só por si seca e humedece!...» E na carta a António Patrício em que recorda os primeiros encontros do seu jovem corpo nu com a água do mar, Teixeira-Gomes estava simultaneamente a recordar a infância e a descrever uma experiência orgástica da harmonia cósmica. É essa experiência da totalidade recuperada na sexualidade feminina que vai ser articulada com a fruição estética da escultura como representação da nudez dos corpos humanos e que, numa metamorfose estética da percepção visual, vai ser a base da alucinação que passa a descrever:

Com a minha indefectível memória visual, a que nunca fotografia alguma se pôde comparar, todo esse mundo de formas nuas me tomou

conta da alma, e fácil me era evocá-las, na própria luz em que as vira, quando isso me aprazia. Mas dar-lhes vida, animá-las ao ponto de as ver moverem-se por si, andar, lutar, rir, chorar? Não o consegui, nunca por vontade própria, por mais esforços que para isso fizesse. Tive, porém, a dita de assistir à ressurreição das principais dessas imagens; de as contemplar em carne e osso; de as ouvir imprecisar e suplicar: de as ver estorcer-se nos tormentos da mais cruciante agonia...

Foi em Siracusa, durante a mais completa e assombrosa alucinação de que tenho notícia em indivíduo ainda não atacado de demência, e que me permitiu assistir ao milagroso espectáculo, sem perder a consciência de que estava acordado.

E então acrescenta, num parêntese explicativo:

(Em determinados espíritos a alucinação nunca significou sintoma de loucura; para eles *ver* é simplesmente *imaginar* com intensidade. Nesses espíritos as ideias tomam facilmente a representação ou existência objectiva.)

Esta extraordinária caracterização dos processos alucinatórios da mente permite relacioná-los com a dissociação da inteligência da sensibilidade — e o conseqüente desdobramento da personalidade em actor e espectador — no que designou como o seu «teatro da alma». E essa relação torna-se ainda mais significativa quando entendida à luz do pensamento filosófico de Fernando Gil, que Teixeira-Gomes parece antecipar. No seu *Tratado da Evidência*, Fernando Gil estabeleceu uma seminal relação entre a evidência e a alucinação: a evidência não necessita de prova, é uma coisa em si própria; e as alucinações não permitem prova, são aparências de coisas-em-si «nascidas da intolerância da frustração e do desejo»².

² Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, IN-CM, Lisboa, 1996 (1.^a ed. francesa, 1993). Para um comentário mais pormenorizado veja-se o capítulo «A alucinação na literatura» neste livro.

Na carta em que descrevera as circunstâncias do seu exílio — a «página em branco» que tinha aberto na sua vida — e a configuração do seu «teatro da alma», Teixeira-Gomes havia também dito que, à semelhança dos animais hibernando, iria consumir a própria enxúndia, ou seja, que se ia alimentar das reservas interiores acumuladas ao longo da sua vida até então. E, à guisa de explicação, acrescentara: «Note que eu era sonâmbulo em pequeno.» Como se tivesse entrado num equivalente tempo sonambular. Noutra carta, escrita dois anos depois, acrescenta o seguinte comentário irónico:

Reabsorvida a própria enxúndia, entrevejo ainda a utilização do Inconsciente. É o tesouro do literato que pretende ser genuinamente moderno: escutar o Inconsciente e apanhar-lhe as «surpresas». Pode suceder, porém, que eu encontre o Inconsciente ainda mais pobre e árido do que o consciente.

Mas desse perigo, como concluí com reiterada ironia sobre os dúbios produtos literários do Inconsciente, estaria defendido por outra característica da sua personalidade: «a inquietação». Nascida da intolerância da frustração e do desejo — como, nas palavras de Fernando Gil, são as alucinações — a inquietação manifestada nas obras de M. Teixeira-Gomes escritas no exílio transformaram o exílio num «teatro da alma» onde o factual, o mítico e o onírico coexistem como manifestações complementares da imaginação e da memória.

[Comemorações Nacionais do 150.º aniversário de Manuel Teixeira-Gomes, Câmara Municipal de Portimão, 16 de Abril de 2010. Academia das Ciências de Lisboa, 10 de Abril de 2014. Helder Macedo, «O “teatro da alma” de M. Teixeira-Gomes», *Metamorfozes*, 13.2, UFRJ, Rio de Janeiro e Editorial Caminho, Lisboa, 2016.]

JOSÉ SARAMAGO E OS CAMINHOS DO AMOR

Se há uma constante na vasta e multifacetada obra de José Saramago é a qualidade iniciática que atribui ao Feminino. Digo melhor, para não transformar experiências vividas ou imaginadas num conceito abstracto: às mulheres. Cada uma delas com uma individualidade própria. Saramago transforma a imaginação do desejo na experiência do desejo imaginado. Ou a imaginação da memória na memória da imaginação. A fivela que une memória e imaginação é o amor.

Vários dos seus romances poderiam começar com uma implícita proposição que abre para o imaginário: E se...? E se a Península Ibérica se separasse do continente europeu? E se o Ricardo Reis que não houve regressasse à Lisboa que havia? E se o registo da História fizesse desacontecer o acontecido? E se não houvesse morte? E se todos cegassem? O autor leva assim o leitor para o território do fantástico onde lhe proporciona o mais pormenorizado realismo visualizado no concreto. Com a descrição minuciosa, por exemplo, dos veios da madeira da cruz onde o Cristo que tivesse sido iniciado no amor humano por Maria Madalena (e se fosse...?) foi sacrificado. O tema unificador de todos os seus livros é o amor. E em todos eles a mulher é o agente activo do amor.

Saramago é um escritor consciente da tradição literária em que se insere. A qual, não sendo apenas portuguesa (Cervantes é um dos seus autores preferidos), é também aquela que, pelo que tem de portuguesa, se torna mais universal. É, por exemplo, o Fernão Lopes que mostra as individualidades de que são feitos os movimentos colectivos. Ou o Camões que renunciou as metamorfoses humanas de «onde a terra se acaba e o mar começa» para onde «o mar acaba e a terra principia».

Ou o Cesário Verde que sabia o espírito secreto de uma tábua de madeira, «cheia de nós, de imperfeições, de rachas». Dir-se-ia também que, na construção das personagens femininas, os romances de José Saramago remetem a Bernardim Ribeiro, ao corpo desejado da compadecida Aónia, ao «coração de pousada» da Arima que era só quem sabia ver num mundo povoado de sombras traiçoeiras.

No que diz respeito às preocupações sociais e políticas manifestadas na sua obra, José Saramago é um escritor que vem da tradição realista oitocentista, continuada e exacerbada no chamado neo-realismo cronologicamente mais próximo de si. *Levantado do Chão* é, em muitos aspectos, a obra culminante dessa tradição. É, no entanto, uma literatura que tende a representar as mulheres mais como vítimas sacrificiais do que como iniciadoras carismáticas. O que aliás realisticamente corresponde à veracidade social daquilo que, nesses tempos, se designava «a condição feminina», como se ter-se nascido mulher fosse uma doença congénita. Quando Machado de Assis caracterizou a personagem literária de Luísa, no *Primo Basílio*, como «um carácter negativo» — um «títere» e não uma pessoa — só estava a ser injusto porque a situação social e psicológica em que ela se encontrava não era culpa do Eça de Queirós mas uma realidade objectiva por ele caracterizada. Mesmo em obras de notáveis escritores cronologicamente mais próximos ou contemporâneos de Saramago, como Alves Redol e Cardoso Pires, as mulheres muitas vezes reagem contra a sua situação, dão luta, mas, no modo como o fazem, estão ainda assim a manifestar as percepções masculinas da sua condição feminina. Não são mulheres iniciadoras, são produtos criados pelos homens. E, se alguma coisa, essas percepções são exacerbadas por António Lobo Antunes, mesmo quando ocasionalmente se mostra compadecido pelas personagens femininas em que tropeça na sua misógina demanda de si próprio.

Mais afins das mulheres iniciáticas de Saramago são a *Capitu* de Machado de Assis, que subverte pelo feminino as normas da sociedade patriarcal, e o *Deadorim* de Guimarães Rosa, que se desencanta da sua aparente identidade masculina no terrível encanto póstumo

de ser mulher. Os olhos de Deadorim são do mesmo verde mutante que os olhos da Aónia de Bernardim Ribeiro, e os olhos de «cigana oblíqua e dissimulada» de Capitu são os olhos de quem tem de mudar o mundo para nele caber. Como são os olhos de Blimunda, que tudo viam.

José Saramago não minimiza a opressão das mulheres. Pelo contrário, mostra-as na sua realidade social de agredidas, de injustiçadas, de violadas. No entanto, parte daí — por exemplo, do realismo social de *Levantado do Chão* e do realismo épico de *Memorial do Convento* — para a alegoria mágica de, por exemplo, *Ensaio sobre a Cegueira*. A violação é uma arma masculina. Mas no *Memorial do Convento* é Blimunda quem ganha a luta matando com um fático espigão o frade que ia violá-la. Esse acto punitivo individual é transformado em metáfora da humanidade no *Ensaio sobre a Cegueira*. A «Mulher do médico», a única pessoa que vê num mundo de cegos, vinga a violação de todas as mulheres com a pacífica tesoura que, transformada em punhal, espeta na garganta de um violador tão cego como a cega humanidade que ele estava a violar num cego corpo feminino:

Não chegarás a gozar, pensou a Mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular [...].

No *Ensaio sobre a Lucidez*, essa mesma mulher é chamada a justificar o acto punitivo que cometera quando todo o mundo era cego. Responde apenas que aquele homem não era um homem.

Numa dialéctica transposta da análise marxista da luta de classes, as mulheres oprimidas — correspondentes ao proletariado — representam o princípio do desassossego que pode libertar oprimidos e opressores da mútua alienação em que igualmente estão degradados

da sua qualidade humana. Karl Marx escreveu o seguinte, no contexto de uma crítica a Proudhon (o filósofo social que considerava que a propriedade é um roubo mas que a posse é um direito) em *Die heilige Familie (A Sagrada Família)*:

O proletariado e os possuidores da riqueza são opostos. Como tal, formam um todo. Ambos são formações do mundo da propriedade privada. [...] A propriedade privada enquanto propriedade privada, enquanto riqueza, necessita de manter a sua própria existência e portanto a existência do seu oposto, o proletariado. É o lado positivo dessa oposição, propriedade privada satisfeita consigo própria. // *Vice-versa*, o proletariado, enquanto proletariado, é forçado a abolir-se a si próprio e, para o conseguir, deve também abolir o oposto que o oprime e o que tornou proletariado, a propriedade privada. É o lado negativo da oposição, o seu princípio de desassossego [...].

E mais adiante, comentando Hegel, usa uma linguagem mais próxima da psicologia do que da sociologia para desenvolver a sua percepção:

A classe possuidora e o proletariado representam a mesma auto-alienação humana. No entanto, a primeira sente-se satisfeita e considera-se afirmada nessa alienação, entende a sua alienação como uma expressão do seu próprio poder, e assim assume nela uma aparência de existência humana; mas a segunda, o proletariado, sente-se obliterada nessa alienação, vê nela a sua própria impotência e a realidade da sua existência não humana. Para usar uma expressão de Hegel, é uma depravidade em revolta contra a depravidade, a revolta que é necessariamente causada pela contradição entre a sua natureza humana e uma situação existencial que é uma manifesta, decisiva e total negação da sua natureza.

Correspondentemente, se para o comunista José Saramago só a libertação dos oprimidos poderá levar à libertação dos opressores, a situação das mulheres numa sociedade dominada por homens é uma

alienação em revolta contra a alienação que a todos degrada, homens e mulheres, senhores e servos, detentores da riqueza e produtores da riqueza. E de facto as mulheres são sistematicamente representadas na obra de José Saramago como o desassossego dos homens. Escreveu o seguinte, claramente falando de si próprio, no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*: «Quem, como eu, amando muito as mulheres, sempre começou por temê-las...» Sim, claro, a liberdade faz medo, é o temor do sagrado. José Saramago é um místico sem fé. A redenção humanamente possível seria para ele o resultado de um processo de reconciliação dialéctica. O seu modo de pensar insere-se numa longa tradição que, derivada de Platão, inclui o misticismo neoplatonista cristão e, por via de Hegel, o materialismo socialista de Karl Marx.

Ao representar as mulheres — simultaneamente idealizadas e realisticamente caracterizadas — como agentes activos correspondentes ao princípio do desassossego na análise social marxista, Saramago recupera o conceito originário de «liberdade» para o entendimento de um «libertino» que não seja apenas um amador de mulheres mas também, por amor delas, um amante da humana liberdade a todos devida. Foi dessa perspectiva libertária que escreveu três poemas (não menos transpostamente autobiográficos do que várias passagens dos seus romances) na *persona* do arquetipal libertino D. João. Os poemas intitulam-se «Orgulho de D. João no Inferno», «Lamento de D. João no Inferno» e «Sarcasmo de D. João no Inferno». No primeiro, D. João celebra o seu modo de amar perenemente renovado «no sangue da mulher». No segundo, caracteriza a ausência física da mulher como sendo «a chama mais ardente» do inferno por ser um fingimento que o persegue. No terceiro, afirmando que «nem Deus nem o Diabo amaram nunca / desse amor que junta homem a mulher», conclui que só por isso «de pura inveja premeiam ou castigam». São poemas que recuperam a velha tradição do «inferno dos namorados», derivada de Dante e patente, por exemplo, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Mas, partindo de uma perspectiva autoral não teológica, caracterizam o inferno como a carência da sexualidade que

torna a humanidade humana, numa aliás característica transposição de metáforas religiosas para a significação laica que lhes subjaz. Saramago, leitor de Camões, também desejaria que o «amor ardente» vivido na terra pudesse perpetuar-se no «assento etéreo» (ou não assim tão etéreo) que houvesse depois da morte.

Um D. João que desse modo tivesse amado é o oposto do sacrílego violador de inocências cristalizado por Tirso de Molina. E também nada tem em comum com as caracterizações psicológicas de D. João na literatura portuguesa, de que porventura as mais significativas são de Guerra Junqueiro e de António Patrício. Para Guerra Junqueiro, D. João é um mórbido decadente. Para António Patrício, é um sensualista enamorado pela morte. Para José Saramago, é um homem que ama a vida a despeito da morte.

Os poemas que José Saramago escreveu na *persona* de D. João têm uma correspondência irónica na peça teatral que baseou na ópera de Mozart com o subtítulo mudado de *Don Giovanni ou o dissoluto punido* para *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. A minha leitura desta peça não pode deixar de incluir um elemento de cordial diálogo literário, já que eu próprio havia integrado uma transposição do *Don Giovanni* no meu romance *Partes de África*, com o título «Um Drama Jocosos» (ecoando a caracterização da ópera no original mozartiano). Nesse romance (ou, mais propriamente, no fragmento nele incorporado do que tivesse sido um romance escrito por uma personagem do romance), a personagem que corresponde ao Don Giovanni da ópera usa uma confissão de impotência como estratégia de sedução, despertando na mulher que desse modo seduz (Donna Elvira, na ópera) o desejo compadecido de o servir. Na peça de Saramago, Donna Elvira denuncia Don Giovanni como tendo sido, desde sempre, impotente e, para o provar, queima o catálogo das suas conquistas e substituiu-o por um livro em branco. As convergências entre a peça de Saramago e o meu «drama jocoso» servem, no entanto, propósitos diferentes. No contexto de *Partes de África*, a impotência usada como um instrumento de poder visa a ter uma significação política, é metafórica do passado salazarista de Portugal. Na peça de Saramago, a acusação de

impotência tem uma significação existencial mais ampla, representa um passado cuja obliteração permite o início de uma vida renovada por um amor que não seja um degradante exercício de poder.

O *Don Giovanni* de José Saramago tem sobretudo afinidades conceptuais com os seus romances de especulação hipotética sobre o que aconteceria se o que aconteceu não tivesse acontecido ou se o que não acontece pudesse acontecer. Por exemplo, na *História do Cerco de Lisboa*, se um «não» incorporado na narrativa da História teria mudado os factos ocorridos no passado. Ao queimar o catálogo das conquistas de Don Giovanni, substituindo-o por um livro em branco, Donna Elvira não terá feito desacontecer o acontecido, mas mudou retrospectivamente a percepção dos factos acontecidos no passado. Se o passado passou a ser um livro em branco, o futuro dele derivado passou a ser um livro que ainda não foi escrito.

A peça desenvolve-se num encadeamento de acontecimentos — ou desacontecimentos — que correspondem à ópera de Mozart mas que vão sendo modificados através de novas correspondências que entre eles se estabelecem. Donna Elvira queima o catálogo das conquistas de Don Giovanni; mas a estátua do Comendador (o pai da aristocrática Donna Anna que Don Giovanni havia querido violar e que matara quando este socorre a filha) não consegue atear as chamas do Inferno onde o libertino teria tido eterna punição. Ou seja, as chamas queimam o papel em que a vida de D. João foi escrita, mas não queimam o D. João cuja vida foi escrita nesse papel. Não há inferno, não há Deus que premeie ou Diabo que castigue. Tal punição hoje em dia já não funciona, como a própria estátua acaba por concluir, frustradíssima, em transposta ironia autoral.

Consequentemente, ao queimar o catálogo das sacrílegas conquistas do seu antigo amante, a vingativa Donna Elvira afinal deu-lhe a possibilidade de um novo começo numa vida sem culpa, sem remorso e sem possível castigo, tornando o passado dele num livro em branco. Mas, sendo assim, nesse mesmo acto vingativo retirou da vida dele a existência dela própria, apagou da vida de Don Giovanni as letras que tinham escrito o nome dela e de todas as outras mulheres que ele,

culpavelmente ou não, havia seduzido no passado. Por isso este Don Giovanni não só é absolvido do inexistente passado dissoluto que passou a não ter tido mas também, daí em diante, poderá inscrever no livro em branco da sua vida um novo amor que fosse o seu primeiro amor. E esse é o amor por uma mulher que ele possa amar por ter sido ela que, por vontade própria e não por forçada vontade, também o ame. A peça termina com outra modificação do que acontece na ópera de Mozart. Na ópera, Zerlina (caracterizada como uma *contadina*, uma mulher do povo, condição social porventura significativa da perspectiva ideológica de Saramago), regressa contrita ao seu *promesso spòso*, aceitando mesmo que ele lhe bata em castigo de ter sido desencaminhada por Don Giovanni. Na peça de José Saramago, uma liberta Zerlina renuncia ao noivo para ir juntar-se ao perplexo libertino, que não esperava que ela o pudesse querer por vontade própria. E a moral desta edificante (e também autobiográfica?) parábola de um novo começo numa vida renovada é sintetizada na última fala da peça: «Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que uma mulher quer.»

Caim, o último romance completado por José Saramago, é também, na sua seriedade satírica e provocativa ironia, uma parábola. Tal como o *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, reconta histórias contadas na *Bíblia* mas, neste caso, derivadas do Antigo Testamento bem como de outras fontes judaico-cristãs mais ou menos heterodoxas. O romance parte da criação de Adão e Eva e da sua expulsão do paraíso para depois ir sucessivamente misturando tempos, acontecimentos e não acontecimentos, numa sequência picaresca que, de uma perspectiva literária, deve mais à tradição castelhana (*Lazarillo*, *Don Quixote*...) do que aos textos sagrados. O mundo criado pela palavra divina é caracterizado como o produto de uma linguagem do absurdo, um tecido de incoerências, de contradições, de arbitrariedades e de prepotências. É um mundo sem razão e sem sentido instituído por um ininteligível «senhor» cujos incompreensíveis desígnios são questionados a cada passo no texto que os expõe e que os comenta. Da perspectiva autoral, «a história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele». A linguagem elaborada

por Saramago neste livro torna-se estilisticamente surrealizante no seu irónico modo de dar uma aparência de sentido ao sem-sentido do mundo do «senhor». É como se a própria narrativa fosse o equivalente estilístico de um anti-herói pícaro que o desconcerto do mundo tivesse levado a tornar-se, por contraste, num concertado herói épico. Ao correspondente nível das personagens e das acções caracterizadas por este *tour de force* estilístico (afinal trata-se de um romance), o anti-herói pícaro tornado herói épico é Caim, mais filho de uma Eva que questiona do que de um Adão que aquiesce. Caim é aquele que permanece sempre igual a si próprio em todas as suas diversas manifestações ao longo do errático decurso do romance.

No romance, tal como na *Bíblia*, Adão e Eva são criados por Deus — o «senhor» —, são expulsos do jardim do paraíso por desobediência de que Eva é considerada culpada, têm filhos, um deles é Caim, que mata o irmão Abel por se considerar mal-amado, e é condenado por Deus a vagar eternamente pelo mundo. A última referência a Caim na *Bíblia* é quando está a construir uma cidade, circunstância que levou a que viesse a ser caracterizado, positiva ou negativamente consoante as tradições e as ideologias, ou como um corruptor da humanidade ou como um criador da civilização. Numa admirável narrativa heterodoxa incorporada por Gerard de Nerval na *Viagem ao Oriente*, a «raça de Caim» é a dos artífices, dos operários, dos produtores do progresso social.

O que os textos não dizem sobre Caim é inventado por Saramago. Caim é a testemunha crítica dos mais reprováveis actos de Deus. Comenta a injustificadamente cruel provação divina de Job, consegue impedir o absurdo sacrifício de Isaac pelo pai Abraão, assiste à destruição de Sodoma e Gomorra e, como conclusão não cronológica do romance, está presente no Dilúvio e interfere nos propósitos divinos em relação à da Arca de Noé.

Central à narrativa, no entanto, é o encontro erótico e espiritual de Caim com Lilith, a poderosa mulher que, na tradição heterodoxa, teria precedido Eva e que, de uma perspectiva antropológica, pode ser entendida como emblemática da existência de uma harmoniosa sociedade matriarcal anterior à punitiva ordenação patriarcal das sociedades

humanas. O rebelde Caim e a recuperada Lilith são os iniciadores de uma nova ordem humana. Ou teriam sido, num mundo em que a morte não fosse o fim de cada vida e a morte de cada vida não fosse o fim do mundo. Mas tendo conhecido a transitória eternidade humana no amor de Lilith, Caim pode assumir a permanente eternidade da morte como o triunfo do amor. Tudo que já foi será para sempre, mesmo o que não aconteceu e não poderá acontecer. O amor de Caim e de Lilith reconcilia o princípio e o fim de toda a humanidade.

Por isso, numa sequência lógica que desconstrói a cronologia, o último episódio do romance é o Dilúvio. Não como a *Bíblia* o contou mas como Caim o está a viver no intemporal tempo presente que é o da escrita do romance. Na latência da morte. Em afirmação da vida. Por interferência de Caim contra os desígnios de Deus, todos os animais da Arca morrem. Caim ajuda Noé a morrer também. Deus protesta que assim não poderá haver uma nova humanidade. Caim responde que ninguém dará pela falta. Deus e Caim ainda agora estão a discutir. Mas «a história acabou, não haverá nada mais para contar». E assim conclui, em sucinta auto-ironia autoral (e digníssima despedida da vida) a última obra completada por José Saramago. Uma história sobre o amor humano que há e pode haver a despeito da morte, mesmo se contra a vontade de Deus.

[In Óscar Aranda, *Aprende, aprende o meu corpo: sobre o amor na obra de José Saramago*, Fundação José Saramago, Lisboa, 2015.]

A BALADA DA PRAIA DOS CÃES TRINTA ANOS DEPOIS

A minha relação com a *Balada da Praia dos Cães* é muito anterior à escrita do livro. É mesmo anterior à minha (irreversível) amizade com o José Cardoso Pires. Explico: em 1958, depois das nefastas sequelas da campanha eleitoral do General Humberto Delgado, encontrei-me em desesperos que se desejavam revolucionárias num grupo de jovens — ao tempo, inusitadamente, de ambos os sexos — que partilhavam a mesma frustração suicida. Entre eles, para surpresa mútua, o Herberto Helder. O que então aconteceu e não aconteceu já foi contado e não é uma história para aqui¹. Mas vem a propósito mencionar que outro dos que nesse tempo esteve connosco se veio tornar personagem literária da *Balada*, metamorfoseado no «arquitecto Fontenova». O qual, comenta José Cardoso Pires na sua Nota Final ao romance, datada de Setembro de 1982, tal como as demais personagens, é uma ficção «dissertada» de uma figura real. E conclui:

De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.

¹ Sacuntala de Miranda, *Memórias de um peão nas lutas pela liberdade*, Edições Salamandra, Lisboa, 2003. V. tb. Helder Macedo, *Partes de África*, Editorial Presença, Lisboa, 1991.

Recordo a «figura real» do futuramente «dissertado» arquitecto Fontenova como a de um visionário voluntarioso, a insistir em acções armadas que, mesmo aos vinte e poucos anos, nos pareciam desesperadamente insensatas. Digo mesmo, dementes. Mas o José Cardoso Pires talvez o tenha entendido melhor do que eu então teria podido entendê-lo quando cita, como factualmente acontecida no Verão de 1980, uma conversa em que o fictício arquitecto teria dito:

Eu creio que o medo é uma forma dramática de solidão. Uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecendo certas relações alienadas de valores até que um ponto em que se sente que o medo se torna assassino.

Sim, retrospectivamente também reconheço esse medo assassino como sendo uma outra face da frustração suicida que partilhámos em 1958.

Dessa vez os acontecimentos que não aconteceram — «leitor que não te habituas a que não aconteça nada» já tinha dito o Alexandre O'Neill como um aviso aos incautos — resultou em futuros diferentes para cada um de nós. Alguns difíceis, com torturas e prisões reais, e todos eles a seu modo complicados.

O meu iria ser em Londres onde, depois de várias andanças mais ou menos precárias, acabei por ter uma carreira universitária no King's College, onde reencontrei o José Cardoso Pires como Professor Visitante e aonde ele depois regressou a meu convite como Escritor Residente.

A certa altura surgiu a oportunidade de a *Balada da Praia do Cães* ser publicada na Inglaterra. Sabemos como é difícil, apenas 3% das obras literárias publicadas neste país foram escritas noutras línguas. Um Prix Goncourt não garante tradução. Não foi portanto apenas pela inegável qualidade do livro nem pelo Grande Prémio do Romance da Associação Portuguesa de Escritores que uma boa editora inglesa,

a Dent, decidiu publicá-lo. Mais relevante terá sido que, em 1986, Portugal ainda não voltara para as brumas da memória e essa «dissertação sobre um crime» teria podido ajudar a entender melhor o país que havia sido o segredo mais bem guardado da Europa, «*Europe's Best Kept Secret*» do anúncio turístico usado como irónica metáfora logo na primeira página do livro.

O susto causado pelo «Verão quente» de 1975 tinha sido grande. A invasão de Portugal por tropas da NATO, recomendada pelo dúbio Dr. Henry Kissinger, só não foi avante graças à intervenção pessoal do não menos dúbio, mas melhor informado, Embaixador Carlucci junto ao tropeçante presidente Ford dos Estados Unidos da América. Curiosamente, Portugal não figura no livro de memórias do Dr. Kissinger. O susto tinha sido grande e por isso terá achado melhor esquecê-lo. Ou então não só os portugueses têm memórias curtas.

Já mencionei, noutro contexto, as circunstâncias da tradução do livro feita por Mary Fitton (mais versada em espanhol do que em português mas em contacto frequente com o autor e com Suzette Macedo, excelente tradutora da nossa poesia)². Para desembaraçar tão embaraçada meada, a persistente senhora, uma inglesíssima *lady* à antiga, telefonava semanalmente com uma lista de dúvidas e perguntas. Às vezes a necessitarem de respostas embaraçosamente cómicas. Por exemplo: ela própria tinha um cão, o *Lord Byron*, e, por mais voltas que desse à imaginação, não conseguia entender o que aquele cão *basset* estava a fazer a uma mulher debruçada à janela na página 150 da edição portuguesa. «*Oh!*», comentou quando finalmente lhe foi explicado, «o nosso querido *Lord Byron* nunca faria tal coisa!» Mas sabe-se lá, com esse nome.

A edição inglesa foi lançada no Instituto de Artes Contemporâneas, o carismático ICA. Sala cheia, várias celebridades das letras locais, o autor vindo expressamente de Portugal, a tradutora justamente orgulhosa, e eu a fazer uma apresentação em que procurei acentuar que se

² Helder Macedo, «José Cardoso Pires: a propósito de Londres», *Trinta Leituras*, Editorial Presença, Lisboa, 2007.

tratava de uma obra de extraordinário mérito literário e não do romance policial descartável que a horrenda capa fazia parecer, com uma idiótica imagem de rafeiros anoréticos a devorarem fragmentos que nem humanos pareciam. E nós que nos queixamos das nossas capas em Portugal! Não menos idioticamente, a Dent tinha publicado o livro nos *Everyman Paperbacks* e não com as devidas honras de uma edição cartonada, a *hard cover* que na Inglaterra distingue o trigo literário do joio comercial dos *paperbacks*. Resultado, o livro esgotou-se rapidamente mas foi ignorado pela crítica.

Ironicamente, a *Balada da Praia dos Cães* teve assim na Inglaterra o destino oposto ao do *Memorial do Convento* do José Saramago — *Baltasar and Blimunda* na tradução inglesa — que tinha sido publicado em Portugal no mesmo ano e que não teve o prémio da APE que foi para o livro do José Cardoso Pires. A tradução do *Memorial* começou por se vender pouco, mas a reputação literária do seu autor foi aumentando na Inglaterra, as suas outras obras foram sendo traduzidas e publicadas e, mesmo antes do Nobel, tornou-se no único escritor português contemporâneo de facto reconhecido em língua inglesa.

O notório desinteresse dos ingleses por culturas de outras línguas é, no entanto, um problema lá deles. O nosso problema é mais grave, porque é um desinteresse por nós próprios. Tal como os ingleses, nós também viajamos pouco, mesmo quando julgamos que estamos a viajar. Já o disse e volto a dizer aqui: somos um país com uma longa História e com memórias curtas. É perverso, é empobrecedor mas, actualmente, o José Cardoso Pires — o indubitável pioneiro da moderna ficção portuguesa — está a tornar-se num esquecimento de nós próprios.

Relendo agora a *Balada da Praia dos Cães*, trinta anos depois da sua primeira edição, o impacto não é menor, mas é porventura de uma ordem diferente do que teve então. A empolgante narrativa, a brilhante análise social, a criação de inesquecíveis personagens, a mordente comicidade que faz rir aleijando — tudo aquilo, em suma, que justificou o seu sucesso imediato — mantém-se ou terá mesmo sido retrospectivamente acentuado por contraste com o sentimentalismo piegas de muita da ficção portuguesa actualmente em voga. Mas,

nesta releitura, o que sobretudo ressaltou para mim foi a extraordinária mestria que torna este livro numa obra-prima literária que transcende o efémero e o circunstancial. E essa é a mestria de uma escrita que se serve, como os grandes clássicos de qualquer literatura, do que possa haver de mais específico para representar o que pode haver de mais intemporal.

Uma das grandes limitações da literatura é não ser capaz de dar em simultâneo significações diversas ou contraditórias. Só a música o consegue, como nas óperas de Mozart ou de Verdi. Ou, por vezes, os maiores poetas também o conseguem, como quando Camões escreveu o verso «errei todo o discurso de meus anos» para, com as mesmas palavras, significar erro e errância, discurso literário e decurso existencial. Cardoso Pires, um amigo de poetas que fez a sua aprendizagem literária com os surrealistas dos anos 40, criou na prosa da *Balada da Praia dos Cães* uma equivalente simultaneidade de perspectivas diferenciadas em diversos tempos simultâneos, sejam eles o tempo dos acontecimentos que estão a ser policialmente investigados, o das personagens que viveram esses acontecimentos, o do relatório factual onde esses acontecimentos foram registados, ou o tempo psicológico do polícia que faz a investigação. E, não menos, o tempo criativo do próprio autor da obra literária em que tudo isso se integra e em que tudo isso é comentado e transformado numa significação totalizante.

Trinta anos depois da primeira publicação da *Balada da Praia dos Cães* chegou a altura de ler de novo pela primeira vez esta obra simultaneamente inovadora e perene da nossa literatura.

[In *As Vozes da Balada: 30.º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires*, CLEPUL, Lisboa, 2012.]



TESTEMUNHOS

TESTEMUNHOS

PENSAMENTOS E ESCRITOS (PÓS)COLONIAIS: PARTES DE ÁFRICA

Há mais de vinte anos estive num encontro de escritores de língua portuguesa, em Maputo. Quando chegou a minha vez de falar, o apresentador, para ser simpático, informou o público de que também sou moçambicano. O que é quase verdade porque, cumpridos os necessários requisitos formais, de facto teria podido ser: a minha certidão de nascimento foi emitida pelo Registo Civil da então capital colonial, Lourenço Marques, sou filho e neto de funcionários administrativos de Moçambique, disse as minhas primeiras palavras na Zambézia, aprendi as primeiras letras no Sul do Save, iniciei o liceu em Lourenço Marques, foi lá que escrevi os meus primeiros versos, dei pontapés na bola com o Mário Coluna e o Costa Pereira, vivi em Moçambique toda a minha infância e parte da minha adolescência.

Foi um tempo mágico, como só a infância pode ser. Porque a infância é um espaço sem culpa. E na verdade não me sinto minimamente culpado pelo que houve de culpável (e muito houve) no colonialismo português de que sou originário e que é parte integrante da minha identidade portuguesa. Ainda jovem, solidarizei-me com patriotas africanos no que considerei ser uma causa comum contra um regime político que igualmente oprimia os portugueses na Europa. Mas, chegada a altura de escolher, a minha opção de nacionalidade foi inequivocamente portuguesa. E assim pude voltar a Portugal de um exílio mais ou menos forçado em Londres, do mesmo modo que vários moçambicanos (e angolanos e guineenses e cabo-verdianos) puderam regressar aos seus países de origem.

Expliquei portanto ao público dessa sessão literária em Maputo que a minha identidade moçambicana era puramente colonialista.

O que chocou alguns, que me terão achado um mal-agradecido, mesmo quando acrescentei, citando uns versos do sempre oportuno Fernando Pessoa que «Sei muito bem que na infância de toda a gente houve um jardim / particular ou público ou do vizinho...», para concluir que a certa altura da minha vida percebi que esse intemporal jardim da minha infância afinal era do vizinho.

Foi quando percebi também que era um jardim cheio de cobras ocultas pela paradisíaca selva. E só comecei a percebê-lo quando vi pobreza pela primeira vez. Em África, nunca tinha visto pobreza. Só a vi em Portugal. Mas não, evidentemente, porque não tivesse havido pobreza em África. Havia uma pobreza mais extrema do que aquela que se me deparou nas ruas de Lisboa e nas ancestrais aldeias da minha família transmontana. Em África tinha havido homens seminus a trabalharem os campos com as mãos inchadas de punições, tinha havido pernas de gigantescas elefantíases a arrastarem corpos descarnados, rostos mutilados por lepras sem tratamento, jovens mães de seios quebrados pela fome dos filhos. Tinha havido, em suma, pobreza negra, uma pobreza invisível, a pobreza do vizinho marginalizado e oprimido no seu próprio jardim. Onde, no entanto, o meu primeiro professor de escola primária era negro, onde os meus primeiros companheiros infantis foram meninos negros, onde partilhei de um banquete clandestino quando uma praga de gafanhotos, ao mesmo tempo que devastava os campos plantados, serviu para um enorme guisado que um grupo de negros esfaimados, talvez num acto generosamente subversivo, me deixou saborear com eles, todos nós acorados em volta do caldeirão a fazermos estalidos apreciativos com a língua. Excepto que, para eles, como então eu não teria podido perceber, essa talvez tivesse sido a última refeição antes da mortífera fome prenunciada naquele descampado coberto de gafanhotos ressequidos.

Reconheci, no Portugal que vi na Europa, a pobreza negra que não tinha visto em África. E que outros portugueses não viam em Portugal. Em 1961, no início das guerras coloniais, Portugal era o país mais pobre da Europa Ocidental. E Angola, para só mencionar uma das suas então colónias, era o segundo maior produtor mundial de café (como já não

é), tinha diamantes (como ainda tem), produzia petróleo (como ainda produz). Se a motivação económica de haver colónias é enriquecer as nações colonizadoras, isso não tinha acontecido em Portugal. E se a justificação moral de haver colónias é beneficiar os povos colonizados, isso também não tinha acontecido à vasta maioria das populações africanas administradas pelos portugueses. As colónias serviram as tradicionalmente parasitárias elites económicas em Portugal e criaram novas elites parasitárias nas colónias. O povo — «o povo povo», como diria Almeida Garrett — tinha sido excluído das suas respectivas nações. A principal fonte de riqueza de Moçambique era a exportação de mão-de-obra. Uma das principais fontes de riqueza em Portugal era também a exportação de mão-de-obra, as remessas bancárias dos emigrantes. Quando as colónias se tornaram independentes de Portugal, também Portugal se pôde tornar independente das colónias. E assim foi durante algumas décadas de visível prosperidade quando, no entanto, mais uma vez, não se criaram em Portugal estruturas económicas estáveis e uma base sustentável de prosperidade. Mesmo assim, se hoje em dia os portugueses se vêm de novo forçados a emigrar, antes o façam como doutores do que como analfabetos. Apesar de tudo, houve um progresso. Digo isto sem ironia, mas com muita pena.

Em 1991, pouco antes desse encontro de escritores em Maputo eu tinha publicado um romance — em que articulo factos e ficções — intitulado *Partes de África*. Que foi imediatamente acolhido com entusiasmo no Brasil e que foi virtualmente ignorado em Portugal. No Brasil, além de ter tido boa cobertura na imprensa, rádio e televisão, e um lugar de destaque numa Bienal do Livro, foi profusamente analisado por alguns dos mais prestigiosos professores brasileiros de literatura portuguesa, e já se fizeram sobre ele dezenas de teses universitárias. Fora do Brasil, foi, por exemplo, generosamente comentado por Claudio Guillén em Espanha, analisado e traduzido para inglês pelo titular da Cátedra de Estudos Portugueses em Oxford, Phillip Rothwell, publicado também em tradução alemã e, em tradução italiana, foi acompanhado por dois notáveis estudos dos professores Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi da Universidade de Bolonha. *Partes*

de África terá sido, nas suas convergentes opiniões, um dos primeiros — talvez o primeiro — romances portugueses escritos de uma perspectiva pós-colonialista. Em Portugal, antes de ser publicado pela Editorial Presença (que a partir de então tem sido a editora de virtualmente todos os meus livros) foi rejeitado por outra editora, a Dom Quixote. Que aliás também tinha recusado publicar José Saramago. Ao menos nisso estou em boa companhia...

Não menciono estes factos para me congratular ou para me lastimar, mas porque me permitem sugerir que uma perspectiva ideológica pós-colonialista só pode resultar de um processo de emancipação psicologicamente difícil e geralmente lento. As minhas circunstâncias pessoais talvez tenham tornado esse processo comparativamente mais fácil e mais rápido para mim. E também certamente o facto de, tanto o meu republicano avô maçon quanto o meu circunspecto pai cumpridor das leis, cada um à sua maneira, terem sido homens bons, que genuinamente trabalharam para o benefício das populações africanas sob a sua jurisdição. Depois de ter estado instalado, em governativo esplendor, na Ilha de Moçambique, o meu avô foi punitivamente transferido pelo Estado Novo para uma zona mortífera de Angola. Depois de ter sido Administrador do Concelho de Lourenço Marques, o meu pai foi gradualmente promovido a cargos superiores e prosseguiu a sua carreira colonial na Guiné, em São Tomé e de novo em Moçambique, até poucos anos antes da independência.

Partes de África é, em grande parte, a consequência das minhas amigáveis querelas com o meu pai. É um livro de reconciliação. Mas creio que só o teria podido escrever depois da sua morte. Como também só depois de Portugal ter deixado de ter colónias. Há uma passagem que sintetiza as nossas recorrentes discordâncias. Escrevi o seguinte:

... as nossas discussões tornaram-se ferozes, dizíamos um ao outro o que seria imperdoável se alguma vez tivesse sido necessário perdoar. Continuaram até ao fim da vida dele, embora nos últimos anos em parte porque não tê-las o teriam feito sentir-se nem sequer com passado. Ou assim julgava eu, por julgar que tinha ganho. Mas antes, ao longo dos

anos, o meu tema favorito e infinitamente modulado em variações só um pouco mais subtis, é que ele era o polícia bom que alterna com o mau, o médico que vai remendar o prisioneiro antes da próxima sessão de tortura, a justificação moral da imoralidade do colonialismo. E ele perguntava-me o que é que eu e os outros como eu, expatriados dentro e fora do país, tínhamos conseguido fazer por quem quer que fosse com a nossa superioridade moral. Ele alimentara populações, vestira-as, educara-as, protegera-as quando precisaram de protecção, abrira estradas, fizera escolas e hospitais, contribuía pessoalmente para poder vir a haver os novos países a haver. «E tu?, que nem sequer podes ir à loja comprar pão na língua em que dizes ser escritor porque preferes viver num país em que outros, piores do que nós, te toleram por inofensivo?» Parávamos quando o tom começava a corresponder às palavras, mais amigos por termos conseguido parar, mais cúmplices pelo pânico que tínhamos gerado em quem tivesse calhado ouvir-nos e, incrédulos da tolerância dele mais do que do meu atrevimento, logo nos via calmos e sorridentes, *whisky* na mão, assiduamente concordando a pretexto de qualquer trivialidade — marcas de carros, misturas de café — que servisse de sinal de tréguas até novo recontro. ... (pp. 56, 57).

Mas, tivesse sido assim ou não, quando escrevi *Partes de África* Portugal ainda estava dominado pela ressaca da guerra colonial, manifestada em obras tão importantes quanto foram as de Manuel Alegre, de António Lobo Antunes, de João de Melo ou de Lídia Jorge. E o Brasil já havia muito se tinha emancipado do seu passado de nação colonizada. Actualmente, notáveis escritores portugueses mais jovens, como por exemplo Dulce Maria Cardoso e Vasco Luís Curado, revisitaram o passado colonial português de uma inovadora perspectiva pós-colonial. E os estudos fundamentais de Margarida Calafate Ribeiro preservam a memória do passado naquilo em que esse passado se tornou no nosso presente. Mas isso ainda não tinha acontecido quando escrevi *Partes de África*.

Noutro encontro de escritores — no Brasil, com o título *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa* — pediram-me que

fizesse um comentário sobre esse meu romance. Também participaram no encontro José Saramago (que aliás nunca escreveu sobre as colónias ou sobre a guerra colonial, sem por isso ter sido menos pós-colonialista) e a congenitamente pós-colonial escritora cabo-verdiana Orlanda Amarilís. Vou reproduzir aqui uma parte do que então disse para chegar ao que ainda talvez possa dizer sobre as questões levantadas pelo livro. Comecei por fazer, como agora, algumas considerações sobre a contrastante recepção do livro no Brasil e em Portugal, acentuando o seguinte:

Na verdade acontece que o meu romance *Partes de África*, que em Portugal causou alguma perplexidade quando não mesmo um certo desconforto, está a ser estudado sobretudo no Brasil. Haverá várias razões para que assim tenha acontecido e não me compete avaliá-las. Direi apenas que, se a atenção crítica brasileira me lisonjeia, a perplexidade portuguesa também não me desagrada, por ambas sugerirem que de algum modo terei alcançado nesse livro o meu propósito de significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença. Creio aliás que, em termos abstractos, é esse o tema central do livro, manifestado na sua estrutura, nas relações entre várias personagens, nas referências a outras obras e, muito especialmente, nas articulações entre o factual e o fictício — o recordado e o imaginado —, ou seja, entre a História e a Literatura.

E, depois de comentar mais amplamente as semelhanças e diferenças entre a imaginação e a memória, ou entre a Literatura e a História, resumi as características do livro nos seguintes termos:

A organização estrutural e estilística que escolhi em *Partes de África* — ou, mais propriamente, que a minha matéria literária me foi fazendo escolher — resultou, muito esquematicamente, nas seguintes características: um tratamento ficcionalizado das situações e das personagens. Capítulos breves contam episódios auto-suficientes, cuja justaposição determina uma sequência cronológica que corresponde à idade do autor, aos últimos cinquenta e tal anos do colonialismo português e envolve

três gerações da família do autor. Personagens verificavelmente reais entrecruzam-se com personagens provavelmente fictícias, e acontecimentos históricos factuais com situações imaginárias. Incorpora um fragmento de romance atribuído a uma personagem, o qual por sua vez é uma transposição para a Lisboa salazarista de outra ficção; dois poemas; um relatório colonial atribuído ao pai do autor; uma comunicação do próprio autor a um colóquio universitário no Rio de Janeiro. As partes africanas designadas no título incluem Portugal e não excluem o Brasil. A construção estilística integra fragmentos não identificados de frases de outros autores: Bernardim, Camões, Sterne, Stendhal, Garrett, Lewis Carrol, Machado de Assis, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa... A obra termina em suspenso mas o último capítulo remete ao primeiro.

Memorialismo, autobiografia, História, metaliteratura? Não, apenas literatura, apenas ficção. Como qualquer romancista, contei histórias, verdadeiras e fingidas, sobre gente real e imaginada. E, como qualquer romancista, utilizei a minha própria experiência biográfica para poder contar no plano fictício onde a imaginação e a memória se encontram e mutuamente se fertilizam. Quando pessoas que conheci e acontecimentos que presenciei ou me contaram serviam a minha imaginação, utilizei-os como os recordava; quando a minha memória precisava de outras pessoas e de outros acontecimentos, inventei-os como os teria recordado. Se alguém que nunca existiu coexiste num romance com alguém que existiu ou, por maioria de razão, com o personagem biograficamente reconhecível do eu autoral que sobre eles está escrevendo, é porque todos eles se tornaram ficções, incluindo o personagem do eu autoral. Ou então, como estratégia de verosimilhança literária, todos se tornam reais. Poderia ter seguido a diversa estratégia literária de fundir várias personagens numa só, transpor vários acontecimentos para o mesmo lugar, e contar tudo na terceira pessoa para criar uma aparência de unidade e de objectividade, como num romance realista. Mas preferi justapor a continuidade fragmentada dos destinos colectivos à continuidade multifacetada do meu percurso individual. O que o torna ainda mais realista, porque torna patente a perspectiva autoral. Falei menos de mim do que a partir de mim. Ocasionalmente intervim no que estava a escrever para explicar

o como e o porquê do que estava a escrever. Mas as explicações nem sempre são verdadeiras. Tudo o que nele digo só é verdadeiro porque é fictício, mesmo quando me disfarço num eu autoral cujo disfarce é não se disfarçar. Falei de um mundo onde a retórica das verdades absolutas levaram a toda a espécie de tiranias e de monstrosidades, mesmo quando bem-intencionadas. Fui testemunha. Mas nunca me esqueci de que estava a falar agora, para outro mundo, um mundo sem a mesma retórica e sem as mesmas convicções mas onde equivalentes tiranias e monstrosidades também se tornaram em rotinas da indiferença quotidiana. No espaço autobiográfico entre esses dois mundos, a ironia substituiu a inocência e as interrogações substituíram as certezas. É, em suma, um romance do pós-colonialismo cuja matéria é o colonialismo.

Assim disse nessa ocasião. Pois bem. E agora?

Agora — digo eu agora em conclusão — para que o pós-colonialismo também se torne irreversível nas antigas colónias, é necessário que elas reconheçam, nos seus próprios termos, que só existem como os países independentes que são por terem sido as colónias que foram. As fronteiras nacionais de todos esses países são as fronteiras coloniais. As nações que houvesse no pré-colonialismo não teriam sido as nações que há no pós-colonialismo. É disso significativo que, por exemplo, das várias etnias africanas que integram Moçambique só os macuas são exclusivamente moçambicanos. Todas as outras etnias extravasam as fronteiras pós-coloniais da moderna nação moçambicana. Por outro lado, quando se observam as estruturas do poder político, em vários desses novos países, nota-se um corruptor predomínio de uma pequena elite económica e cultural sobre a vasta maioria da população. Que assim continua marginalizada. E sem a sua participação económica e cultural dificilmente poderá vir a haver um desenvolvimento salutar nesses países. Tal como não houve, e ainda não há suficientemente, no país de que foram colónias. As novas estruturas do poder nacional (incluindo a macrocefalia urbana em contraste com o empobrecedor esvaziamento do resto do país) parecem estar a exacerbar as estruturas do antigo poder colonial. Mudaram os governantes, que são agora

exclusivamente nacionais, como lhes compete, mas nem sempre mudaram as mentalidades. Por vezes parecem querer governar o seu país como se de uma colónia se tratasse. Até com manifestações de racismo que, lá por ser racismo antibranco, nem por isso é menos racista do que o racismo antinegro. Talvez que nessa geração de governantes africanos, que é predominantemente a velha geração dos antigos combatentes contra o poder colonial, ainda haja quem esteja a padecer de uma ressaca equivalente àquela que os seus antigos colonizadores, nestas partes de África que foi o Portugal colonialista, também manifestaram nas décadas subsequentes às guerras coloniais. Mas há também, cá como lá, novas gerações, com novas mentalidades já incontaminadamente pós-coloniais. Acresce, além disso, que o próprio pós-colonialismo é um tempo de transição, não é o fim da História, porque a História só poderá ter fim se deixar de haver História. E assim talvez também — espero e desejo — as futuras gerações dos nossos respectivos países em breve já não precisarão de ser sequer pós-colonialistas para poderem assumir um partilhado passado histórico no seu diferenciado presente nacional.

Intervenção no debate:

Julgo ter tornado claro, ao ter falado de «culpa» na minha apresentação, que considero que «culpa» e «responsabilidade» são duas questões diferentes. A culpabilização retrospectiva de ter havido colónias é um falso problema do pós-colonialismo. A História é a narrativa do que foi, quando aconteceu o que aconteceu, e a culpabilização retrospectiva é uma fuga às responsabilidades do presente. Mas por isso é preciso não esquecer a História, manter viva a memória do passado, como exemplarmente demonstrou José-Augusto França em vários livros e no seu excelente texto de hoje.

O meu também muito admirado e querido amigo Eduardo Lourenço mencionou, como tem feito nos seus estudos fundamentais, o problema da especificidade do caso português, em que a ideia de império

de algum modo se tivesse tornado na imaginação de uma identidade nacional simultaneamente presente e ausente na nossa consciência de nós próprios. Assim terá sido, ou assim se terá tornado. Ninguém nos tem ajudado melhor a entender-nos a nós próprios do que Eduardo Lourenço.

Mas essa dimensão, digamos mítica, existiu de par com a realidade factual de não termos conseguido (ou porventura desejado) criar em Portugal estruturas económicas e sociais compatíveis com a nossa admirável «loucura» imperial. Um elemento fundamental da especificidade do império português foi delegar o poder nacional para outras regiões mais ou menos privilegiadas do próprio império. Não é por acaso que só no tempo do Marquês de Pombal a capital de Moçambique tenha deixado de ser Goa, que também tinha controlo político e económico sobre Macau. Ou que, com a fuga da família real portuguesa para o Brasil, o Rio de Janeiro tenha sido a primeira capital não europeia de um império pluricontinental nominalmente europeu. E que um dos últimos pontos discutidos nas negociações para a independência do Brasil tenha sido se o Brasil continuava a manter a sua colónia *de facto* chamada Angola ou se essa colónia de facto brasileira voltava para o seu dono nominal que era Portugal. Na verdade, Angola foi uma colónia brasileira até ter sido forçada a ser uma colónia portuguesa. O celebrado patriotismo de Salvador Correia de Sá contra os holandeses foi mais brasileiro do que português. E teve mais a ver com o tráfico de escravos de Angola para o Brasil do que com ideais patrióticos. Aliás, também acontece que as correntes marítimas tornavam por vezes mais fácil e mais rápido que um navio que saía do Recife para o Rio de Janeiro tocasse primeiro em Luanda e daí fosse em direcção ao Rio. O Brasil e Angola eram realidades imperiais complementares.

De um modo ou de outro, os portugueses tiveram de criar estruturas locais para poderem lidar com um império tão impossível quanto imaginado. Revelando nisso uma grande sabedoria da parte dos governantes coloniais portugueses. O reverso desse admirável processo e dessa manifesta sabedoria — ou seja, o que considero mais negativo na

nossa História imperial — foi Portugal ter empobrecido por causa do império. É um aparente paradoxo, primeiro diagnosticado por Sá de Miranda, sugerido também por Camões e, é claro, retrospectivamente analisado por Antero de Quental. O distante império serviu para manter as elites parasitárias, como uma ilha flutuante à maneira de Swift, sobre a empobrecida nação imperial portuguesa. É incrível que um país de 1,5 milhões de habitantes, com uma elite extraordinariamente desenvolvida, culta, europeia, universal, capaz de gerir esse império impossível de gerir com extraordinária eficiência, tenha mantido 90% da sua população metropolitana na pobreza e na miséria. E que, em 1961, no início das guerras coloniais, tendo uma colônia tão rica como Angola (mesmo esquecendo as outras), Portugal permanecesse o país mais pobre da Europa Ocidental. Isto não será causa de culpabilização retrospectiva, mas foi o crime maior do imperialismo português. E sugere também uma outra especificidade, infelizmente negativa, do imperialismo português: termos sido péssimos colonizadores de nós próprios. Ou seja, termos usado as riquezas provenientes do império para manter no poder as elites que não precisavam de desenvolver o seu país para poderem continuar a ser elites dentro dele.

A Holanda, como nação imperial, foi, em vários aspectos, muito pior do que nós. Ou os franceses. E os ingleses. Dos belgas, é melhor nem falar. Mas, enquanto, de um modo ou de outro, as suas respectivas populações beneficiaram dos seus impérios, o povo português permaneceu tão pobre no nosso país quanto os pobres da Zambézia que eu conheci na minha infância africana. Isso, para mim, é a essência da necessidade de haver um pós-colonialismo em que nós, portugueses, que fomos um poder imperial, possamos assumir a nossa condição pós-colonial de termos sido a mal gerida colônia que fomos das mesmas elites que colonizaram as nossas colônias.

E quando vemos o que está a acontecer agora em Angola, dir-se-ia que também essa ex-colônia tem uma oligarquia local imitada da oligarquia europeia portuguesa a gerir o seu próprio país. Só isso explica que um país com aquela imensa riqueza tenha tido de recorrer ao Fundo Monetário Internacional, tal como o pauperizado Portugal.

É como se os seus governantes nacionais estivessem a aplicar ao seu país o mesmo modelo de má gestão que nós, portugueses, desde há séculos temos aplicado a nós próprios.

Creio que estes são alguns dos problemas concretos que importa considerar quando se fala de pós-colonialismo. Para que o nosso presente pós-colonial possa tornar-se no lado positivo do que tenha havido de negativo no nosso passado colonial. Foi isso também que procurei mostrar nesse livro cujo título *Partes de África* também inclui Portugal, e que escrevi sobre a minha memória do colonialismo português pouco depois de as colónias se terem tornado independentes de Portugal e de Portugal se ter tornado independente das colónias.

Olhando com optimismo para o futuro, o Professor Adriano Moreira mencionou a importância cultural e económica da CPLP como factor integrante de um pluralismo pós-colonial baseado na nossa língua comum e na nossa História partilhada. E, como bem acentuou, foi uma iniciativa brasileira. Bom, sim, de facto foi, mas actualmente o Brasil não parece estar muito interessado na CPLP. Não é bastante que a língua portuguesa seja uma língua comum para que se crie uma comunidade de interesses partilhados. Além de que a entrada da Guiné Equatorial, por razões que talvez não seja prudente analisar, não parece augurar bem para o futuro da CPLP. É sem dúvida um projecto de boas intenções, mas é precário. Creio, em conclusão, que só poderá deixar de o ser quando (ou se) as nações de língua portuguesa deixarem de ser colónias de si próprias.

Referências bibliográficas no texto:

- Helder Macedo, *Partes de África*, Editorial Presença, Lisboa, 1991.
- «Dossier: *Partes de África*», *Remate de Males*, 12, UNICAMP, Campinas, SP, 1992.
- *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis* (org. Tania Franco Carvalhal e Jane Tutikian), UFRGS, Porto Alegre, 1999.

- *A Experiência das Fronteiras: leituras da obra de Helder Macedo* (org. Teresa Cristina Cerdeira), EdUF, Niterói, 2002.
- Claudio Guillén, «Helder Macedo: literatura y inteligencia», *De leyendas y lecciones (Siglos XIX, XX y XXI)*, Critica (letras de humanidad), Barcelona, 2007.
- Phillip Rothwell, «Farewell to the Father: Metaphors, Triangles, and the Missing Ink in Helder Macedo», *A Canon of Empty Fathers: Paternity in Portuguese Narrative*, Associated University Presses, Massachusetts, 2007.
- «Parti, pater, patria: *Da qualche parte in Africa* e il Portogallo dopo l'impero» e «Il Portogallo che avrebbe potuto essere e che non è: Helder Macedo, l'autore e l'opera», Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi (prefácio e posfácio); Helder Macedo, *Da Qualche Parte in Africa* (trad. Chiara Magnante e Agnese Soffritti), Edizioni Diabasis, Bolonha, 2010.

[*Pensamento e Escritos (Pós)Coloniais*; coordenação de Maria João Castro; participação de Adriano Moreira, Eduardo Lourenço, Helder Macedo, José-Augusto França (20 de Abril de 2016), FCSH/UNL, Lisboa, 2016.]

SOPHIA: CASA BRANCA EM FRENTE AO MAR ENORME

Nunca consegui distinguir entre a Sophia e os seus poemas ou, parafraseando como metáfora um verso seu que me serve de título — «casa branca em frente ao mar enorme» —, entre a vida transitória que habitou e a intemporal totalidade que desejou. Outro poeta que sabia da relação indissociável entre os corpos e os incorpóreos, W. B. Yeats, sugeriu ser impossível distinguir entre a dança e quem a dança ao declarar, em forma de pergunta: «Who can tell the dancer from the dance?» Para a Sophia, a casa branca e o mar enorme são o tempo de uma só totalidade, em frente uma da outra.

No entanto, o título de um dos livros da Sophia é *No Tempo Dividido* e esse livro, datado de 1954, inclui o que são porventura os seus poemas mais transparentemente autobiográficos. São poemas sobre uma totalidade interrompida, sobre um amor que encarnava «tudo que era vivo» e que morreu «tão cedo», transformando a sua ausência num tempo que «como um monstro a si próprio se devora» mas cuja criatividade fundadora, ainda assim, «povoa terra e céu». Num dos mais belos poemas desse belo livro, «Soneto de Eurydice», o paradigmático mito sobre o encontro da poesia com a morte é reconstruído da perspectiva não de um Orpheu que sobrevivesse a Eurydice mas de uma Eurydice que ainda procura Orpheu na «ausência que povoa terra e céu / e cobre de silêncio o mundo inteiro». A sobrevivente Eurydice metamorfoseou-se na voz órfica que dá expressão ao silêncio, tornada «transparente / como morta nascida à [...] imagem» desse amor simultaneamente perdido no mundo que a circunda e em si própria reconstruído como um rosto «secreto e verdadeiro» no «rosto liso e puro da paisagem». Camões, num soneto várias vezes referenciado

na poesia de Sophia — «O sol, a terra, o vento sossegado» —, constata a desoladora indiferença da Natureza perante a morte da amada. Sophia reconstrói a Natureza como a precária eternidade de um perdido amor em si própria reencontrado, transformando a morte num recomeço de vida.

O livro que a Sophia publicou quatro anos depois, em 1958, tem o significativo título de *Mar Novo*. O mundo circunstancial — e as consequentes responsabilidades da cidadania na sociedade repressiva do Portugal do seu tempo — começa a introduzir-se na sua poesia e irá ter uma expressão ainda mais explicitamente interveniente nalguns poemas de *O Livro Sexto* (1966) e *Dual* (1972). «Este é o tempo em que os homens renunciam», diz num poema de *Mar Novo*. E noutro, em implícita homenagem se é que não também incentivo ao cidadão interveniente com quem se casou e teve filhos, Francisco de Sousa Tavares, celebra a coragem da recusa numa sociedade dominada pelo disfarce, pela corrupção, pela aquiescência e pelo medo. Refiro-me ao poema que começa «Porque os outros se mascaram mas tu não» e que termina «Porque os outros calculam mas tu não». O mesmo sentimento é reiterado na dedicatória que fez ao marido noutro livro em que não deixa de ser poeta para escrever prosa, os *Contos Exemplares* (1970): «Para o Francisco, que me ensinou a coragem e a alegria do combate desigual.»

No amplo contexto da obra de Sophia, a corrupção da sociedade emerge como um correlativo objectivado do tempo dividido e é caracterizada como equivalente a um corpo corrompido pela morte. Em *Mar Novo* Sophia sugere, assim, uma relação germinal — e tanto mais poderosa quanto deixada apenas latente — entre a mortífera corrupção social que é necessário não servir e a morte de um antigo amor que havia vivido como se fosse eterno. Essa relação está na base de um dos seus mais celebrados poemas, «Meditação do Duque de Gândia sobre a Morte de Isabel de Portugal». No «Soneto de Eurydice», em *O Tempo Dividido*, a voz de Eurydice assumira o que tradicionalmente teria sido o canto masculino de Orpheu; em *Mar Novo*, no poema de despedida que é a «Meditação do Duque de Gândia», há uma complementar transposição do masculino no feminino, e é bem a voz de Sophia que fala através da *persona* do Duque de Gândia quando (numa

subtil utilização da ambiguidade de género inerente à antiga forma cortês de tratamento) se dirige ao seu defunto «Senhor» para lhe dizer:

[...]

Nunca mais amarei quem não possa viver

Sempre.

Porque eu amei como se fossem eternos

A glória a luz e o brilho do teu ser,

Amei-te em verdade e transparência

E nem sequer me resta a tua ausência,

És um rosto de nojo e negação

E fecho os olhos para não te ver.

Nunca mais servirei senhor que possa morrer.

E noutro poema de *Mar Novo* cuja perspectiva incide sobre «Aquele que partiu» e não sobre os que ficaram, em luta desigual, no mundo corrompido dos vivos, Sophia escreve: «Ele não ficou para connosco / / Destruir com amargas mãos seu próprio rosto / Intacta é a sua ausência [...] // Ele não ficou para assistir / À morte da verdade e à vitória do tempo.» O poema conclui, algo cripticamente: «E que ninguém repita o seu nome proibido.» Mas creio que esse nome — proibido porque sagrado — ficou integrado na voz que Sophia deu ao silêncio ao longo de toda a sua poesia. Deixemo-lo portanto ficar assim.

O meu propósito agora é recordar a Sophia que conheci. Creio que a encontrei pela primeira vez em casa de Jorge de Sena. Mas foi por insistência de Alberto de Lacerda, depois de uma estadia minha em Londres em 1958, que fui visitá-la e comecei a perceber um pouco a pessoa admirável de quem iria ser amigo. Foi isto portanto no ano da publicação de *Mar Novo*. Já tinha lido e apreciava a sua poesia, é claro, embora talvez tivesse sentido uma juvenil (mas creio que justificável) desconfiança em relação à imagem de rarefeita espiritualidade que outros poetas em seu nome haviam construído. Nos meus iconoclastas vinte e dois anos, não havia lugar para poéticas madonas sublimadas.

Até Jorge de Sena havia escrito sobre Sophia um poema de elaborada contença sintáctica em que se interrogava, como se ela fosse uma consubstancial entidade metafísica: «Versos e filhos como os dás ao mundo?» Bom, fazendo-os, teria eu respondido na minha irreverência.

Acontece também que tinha assistido a um bizarro duelo de amores platónicos pela imaterial Sophia entre o Alberto de Lacerda e o Ruy Cinatti, numa tarde em Londres, poucos meses antes. Lembro-me de o Ruy Cinatti ter dito, porventura como suprema prova de amor, que escrevia longas cartas à Sophia para se manter em contacto consigo próprio. E de o Alberto ter depois comentado com saboreada malícia, a sós comigo, que não era nada à Sophia que o Cinatti escrevia essas cartas, que era ao próprio Cinatti. Se assim era, presumo que teria sido um caso extremo de transforma-se o amador na cousa amada. Mas o Alberto revelou-me então, em prova definitiva do seu inquestionavelmente superior amor pela Sophia, que o poema *Diotima* tinha sido escrito para ela: «És linda como haver Morte / depois da morte dos dias [...] / libertadora mulher, amor pressago e terrível [...] / primavera, primavera!» E deu-me a ler outro poema seu (ao tempo inédito) intitulado *O Eterno Retorno de Diotima* em que a visionava como uma eternamente inacessível «rosa-dos-ventos agudos» suspensa na «noite dos tempos». Não mencionei esses poemas a Sophia, é claro, fui mais discreto do que agora não preciso de ser. São dois dos melhores poemas do Alberto de Lacerda e creio que ele só ganha em saber-se quem os inspirou.

Quando fui visitar a Sophia já tinha conhecido o Francisco de Sousa Tavares, em ocasionalmente coincidentes clandestinidades mais ou menos boémias e menos ou mais políticas. O Francisco era, como me lembro dele, um idealista disfarçado de homem de acção, um espírito sensível com atitudes voluntariosas. A sua fundamental e desde logo para mim evidente importância na vida de Sophia (julgo que por outros nem sempre reconhecida e porventura por alguns ressentida) trouxe um salutar sentido de veracidade plausível à implausível demi-deia que me recebeu na sua casa na Graça, com um amplo terraço sobre a cidade e o mar ao longe. Vários filhos entravam e saíam da sala, a Sophia dava-lhes a necessária mas sucinta atenção e logo recomeçava a nossa

conversa interrompida, fumando incessantemente e bebendo uma interminável chávena de chá. Falámos de poetas, procurando convergências e evitando divergências; mencionou a casa branca da sua adolescência na Granja em frente ao mar enorme; recitou poemas que se arrependera de não ter incluído num livro que me ofereceu. Um deles, que começa com o verso «Como é estranha a minha liberdade», foi depois publicado com o título «Poema de um Livro Destruído». Mas nessa tarde também falámos de outras formas menos estranhas de liberdade. Comentámos com partilhado entusiasmo a situação política de insegura expectativa criada pela candidatura do General Humberto Delgado à Presidência da República, dias antes anunciada. Falámos portanto também das prisões políticas, das almas aprisionadas pela repressão policial, de necessárias acções concretas que nos libertassem a todos nós. A Sophia iria ser, em luta desigual naquele tempo e país em que outros renunciavam, uma das fundadoras da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. Em suma: gostei da sua realidade verosímil.

Pouco depois da campanha eleitoral do General Delgado e de algumas acções políticas devidamente insensatas mas indevidamente inúteis em que me envolvi, tive de sair de Portugal, conheci a Suzette, fomos viver em Londres e só sete anos depois, com a pseudoprimavera marcelista, pudemos ir a Portugal. A minha incipiente amizade com a Sophia e o Francisco consolidou-se e a casa deles passou a ser um lugar de convívio privilegiado sempre que íamos a Lisboa. A Sophia, embora gostasse mais de viajar na luminosidade mediterrânica do que nas brumas do Norte, visitou-nos duas ou três vezes em Londres, calhou encontrarmo-nos uma vez em Nova Iorque, nunca deixámos de manter contacto. E havia também, a aproximar-nos, a nossa comum amiga Menez, a pintora de inenarráveis paisagens da alma que tinha sido companheira de juventude da Sophia e que era como se fosse também minha, a partilhar com ela e connosco alegrias e tristezas, ocasiões de breve felicidade e de longo sofrimento. São agora coisas passadas. E são também as coisas que nunca passam.

Reporto-me, portanto, ao circunstancial, para chegar ao fim desta breve memória da Sophia em que também recordo o Francisco e me

lembro dos filhos a entrarem e saírem da sala durante a minha primeira visita à sua bela casa na Graça. Tive o gosto de contribuir para a publicação do que julgo serem as primeiras traduções da poesia de Sophia em língua inglesa. Fui convidado a organizar em 1972 um número duplo da revista *Modern Poetry in Translation*, devotado à poesia portuguesa. A Suzette — Suzette Macedo, de educação literária inglesa e língua materna portuguesa — ajudou-me, não só traduzindo ela própria vários poemas mas produzindo traduções literais para outros tradutores, alguns dos quais eles próprios notáveis poetas, como Ruth Fainlight, que partilhou com Jonathan Griffin as traduções dos poemas de Sophia. Essas traduções foram também incluídas na antologia *Contemporary Portuguese Poetry* que organizei, com a colaboração de E. M. de Melo e Castro, para a Carcanet Press, em 1978. Escrevi para esse livro uma introdução em que, após falar de Portugal e das suas mudadas circunstâncias (a revolução de 25 de Abril ocorrera entre a publicação da revista e do livro) fazia breves comentários sobre cada um dos poetas incluídos, em ordem didacticamente cronológica. Foi um texto escrito para um público de língua inglesa e, por isso, nunca achei necessário publicá-lo em português. Mas talvez não seja inoportuno terminar agora com a tradução do que nele disse sobre a Sophia e que, como não poderia deixar de ser, não é muito diferente do que aqui vos vim dizer:

Sophia de Mello Breyner Andresen, que colaborou em *Cadernos de Poesia* e pertence à mesma geração literária, partilha da preferência desses poetas por uma dicção ao mesmo tempo sóbria e rica de alusões. No seu universo poético, iluminado pelo brilho de uma claridade pré-lapsária, as formas e as coisas corroídas pelo tempo — céu, mar, árvores, rochas, corpos — são reinstituídos como emblemas de um mundo intemporal de totalidade perdida para se transformarem nos marcos de uma peregrinação interior que é também a demanda de uma identidade por encontrar. A sua voz é a voz de Eurídice a recuperar o corpo de um decapitado mundo órfico.

[In *Sophia de Mello Breyner Andresen* (org. Maria Andresen de Sousa Tavares, Centro Nacional de Cultura), Porto Editora, Porto, 2014.]

A UTOPIA DA NEGAÇÃO

Há circunstâncias em que a recusa parece ser a única afirmação possível. Mesmo quando potencialmente autodestrutiva. Como os prisioneiros em greve de fome, presumo. Ou, menos dramaticamente, como aconteceu com vários jovens, em meados dos anos 50, que a certa altura perceberam que formavam uma espécie de grupo, feito de negações, de diferenças e de dissidências. Eu fui um deles.

Lisboa era, ao tempo, uma cidade definida culturalmente (antropológicamente?) pelos seus cafés. Havia muitos. Só no Rossio e imediações mais de meia dúzia. E depois Chiado acima, não contando as pastelarias e salões de chá das senhoras bem ou malcomportadas, a culminarem no topo da hierarquia na metafísica Brasileira que ainda finge lá estar. Cada um dos cafés com uma fauna própria, uma ecologia específica e as vigilâncias policiais adequadas. Só igual em todos era o preço de uma bica: 15 tostões. Não sei qual seria o equivalente actual (15 cêntimos?), a dar também direito a um copo de água e a um açucareiro a transbordar na mesa. Os clientes mais experimentados bebiam metade da bica enquanto quente, deitavam na água o que sobrava frio, acrescentavam-lhe abundantes colheres de açúcar, e mais não era necessário para prolongar o consumo da vida num mazagrã até à eternidade.

O Café Gelo, junto à esquina dos telefones no Rossio, era assim chamado por causa dos blocos do dito gelo que levavam para lá das seras, nos tempos inaugurais d'El Rei D. Carlos. O que não devia ter sido grande negócio porque isso só teria sido possível no Inverno, quando não era necessário refrigerar o refrigerado. Ainda assim os regicidas Buíça e Costa eram clientes, foi de lá que saíram para matar o rei e o príncipe

real. Mas o café foi sobrevivendo e, nos anos de 1950, tinha uma clientela triste de pequena burguesia anónima e tão indiferente às políticas e às artes que não deu por nada quando os tais jovens que às artes seriam dados desde que não fossem as das políticas oficiais começaram a ocupar mesas na zona oposta à entrada principal, junto às janelas sobre a 1.º de Dezembro, sob o signo da Restauração. Tudo começou com os aspirantes a pintores, núcleo dos futuros KWY de aventura parisiense. Por artes mágicas (ou por clandestinos favores da mulher do senhorio ao João Vieira, sempre pronto a sacrificar-se nessas coisas) tinham conseguido no topo do prédio ao virar da esquina uma exígua mansarda a servir de *atelier* colectivo onde para pintar só podia estar um de cada vez. De modo que revezavam-se e, como muitas vezes também não tinham dinheiro para telas nem tintas, alguns deles iam para a mais acessível bica e copo de água do Café Gelo explicar os quadros que não pintavam.

Daí talvez o Gonçalo Duarte começar frase sim frase não com um assertivo «eu explico» de mão no queixo enquanto espreitava a verdadeira explicação no interior da manga do casaco. O Gonçalo e eu tínhamos sido colegas nos últimos anos do liceu, faltávamos juntos às aulas do Pedro Nunes para os desenfadados do Jardim Cinema, ao fundo da rua. Também pairava por ali o Manuel de Castro, recém-fugido de um convento, ou seminário, ou lá o que era. O Gonçalo achava aquilo tudo muito pouco «astral», sumiu-se de repente para as Belas-Artes que mais astrais não seriam mas menos não podiam ser. Foi ele quem me disse, quando calhou reencontrarmo-nos porque eu também faltava às aulas de Direito, que havia uma gente parecida com ninguém num café que era como se não houvesse. Fez-me o exacto desenho de onde, explicou o inexplicável, continuei a faltar às aulas, e fui.

Vivia-se nesse tempo em Portugal um ambiente suspenso e fechado. O fim da guerra, uma década antes, não tinha trazido a democratização prenunciada pelos aliados antifascistas e, pelo contrário, consolidara a ambiguidade pró-fascista do regime português numa militância anti-comunista com eles partilhada. Tempo de expectativas frustradas. De esperança sonogada. De afinal nada ter acontecido. «Leitor que não te habituas a que não aconteça nada...», escreveu por esse tempo o poeta

Alexandre O'Neill. Que também publicou um livro intitulado *Tempo de Fantasmas*. A poesia era um modo de dizer o proibido, de transformar a realidade em metáfora.

O regime português não seria tão brutal como outros congêneres tinham sido e como outros ideologicamente antagônicos continuavam a ser. Mas, tal como os amores, essas coisas não são comparáveis por quem as padece. Havia vigilância policial, havia denúncias, havia torturas, havia prisões, houve execuções secretas. Houve tudo isso. E havia sobretudo uma generalizada redução de expectativas. Produzindo mais resignação do que revolta. As pessoas olhavam em volta quando falavam. Baixavam a voz para dizer o que não chegavam a dizer. Cada um era o seu próprio carcereiro. A repressão ficara interiorizada em todos nós. Mesmo naqueles que dela beneficiavam. Éramos todos coniventes. Essa a maior perversão.

Bom, sim, mas o que eram esses «todos» que nós — confusos jovens confusamente refugiados de nós próprios — também seríamos e desejávamos não ser? Certamente não éramos parte da vasta maioria da população. Não éramos campesinato, não éramos proletariado, designações abstractas de quem não podíamos ou, na verdade, quereríamos ser. Mas teria certamente sido menos confuso se tivéssemos podido ser assim categorizados. Teríamos sido uma causa e não uma recusa. Porque a verdade é que éramos parte e produto da pequena minoria que a nós próprios nos oprimia. Quiséssemos ou não. Mesmo ao recusar que o fôssemos. Tivéssemos que comer ou não (e sempre fomos tendo), tivéssemos onde dormir ou não (e sempre se conseguia onde). Uma análise (que ao tempo não nos teria apetecido fazer) das nossas origens sociais teria dado boa razão ao Mário Cesariny: «Burgueses somos nós todos / desde pequenos / burgueses somos nós todos / ou ainda menos / /... // Burgueses somos nós todos / por nossas mãos / burgueses somos nós todos / que horror, irmãos // [...]» Afinal todos nós (bem ou mal) tínhamos podido estudar, líamos no original livros que teriam sido proibidos pela Censura e, embora não quiséssemos escrever o que se podia escrever nem pintar como se devia pintar, sempre íamos escrevendo e pintando mesmo quando não.

Indiscriminar-nos como um grupo — o «Grupo do Gelo» — como tem sido feito, e depois caracterizar-nos de «abjeccionistas» (que significa auto-aviltamento), é confundir-nos com a abjeção circundante. E rotular-nos literariamente a todos de «surrealistas», como se persiste em fazer, é redutor da nossa tantas vezes conflituosa diversidade. Evitemos portanto esses ou quaisquer outros rótulos já então gastos pelo uso e que neutralizam mais do que revelam. É certo que todos nós, de um modo ou de outro, prestámos homenagem aos surrealistas que nos precederam. Mas também aos futuristas que os precederam. E ao Cesário Verde que a todos precedeu. E ao Carlos Drummond de Andrade que metemos de permeio entre o Pessoa e o Cesariny.

O que todos nós, os do Café Gelo, tínhamos em comum era uma atitude de recusa, uma partilhada vontade de quebrar amarras, um só sabermos o que não queríamos para podermos deixar um espaço livre para o que pudéssemos talvez querer. A recusa de normas estabelecidas era a nossa única norma. O questionamento de valores impostos o nosso único valor. As noites eram os nossos dias. Se vivíamos num mundo às avessas, tínhamos de conseguir viver no avesso das avessas. Estávamos todos muito zangados com o que queriam fazer de nós: o governo, a família, as universidades, as várias polícias que não nos queriam deixar ser quem ainda não sabíamos que poderíamos querer ser, os intelectuais estabelecidos que nos queriam ensinar a sermos quem não queríamos ser. Desdenhávamos rótulos, desprezávamos preconceitos. Além de todas as outras polícias, havia nesse tempo em Portugal uma «polícia dos costumes» cuja função era assegurar a «moralidade pública». Por vezes ela própria provocando «imoralidades» que depois punia. Disso também concluímos, na contramão dessa imoral moralidade, que a sexualidade de cada um não era motivo nem de aprovação nem de censura, não era sequer uma causa para se lutar a favor ou contra mas uma natural aceitação de que cada um fizesse o que quisesse com quem também o quisesse. E como, fora das nossas horas de serviço no Gelo, começava a haver pela cidade algumas intrépidas e virtuosas meninas que (antes da pílula!) se arriscavam a querer com alguns de nós o que elas próprias também quisessem, ao menos nisso havia escolha para todos.

O Mário Cesariny, mais velho do que nós, foi acolhido no Gelo com respeitoso júbilo, não como o «penado» que a moralidade oficial tinha forçado a ser «maldito» mas como um predecessor que tinha aprendido, antes de nós, que «faz-se luz pelo processo de eliminação de sombras». E como o poeta que nos tinha assegurado que, apesar de tudo, «a Pirâmide existe».

Também encontrou ali um poiso acolhedor o supremo místico da degradação, Raul Leal — Profeta Henoch, Hermes Trimegista, autor da *Sodoma Divinizada* e de *L'Anti-Christ ou la Gloire du Saint Esprit*, dedicado a um tio cardeal no Vaticano —, que havia esgotado três fortunas e vivia na miséria, sempre acompanhado pelo seu fiel ex-amante e ex-pugilista e a recordar de punho erguido, «com *extrremo furror*» de erres rolados, o seu tão amado «*Ferrnandinho*». Sim, esse mesmo, o Fernando Pessoa, dois anos mais novo do que ele. «Um Santo!» Alguém lhe perguntou um dia (julgo que o Herberto Helder) o que faria se fosse de novo rico, se herdasse outra fortuna. E o velho profeta, olhos luzindo de entusiasmo: «*Gastava-a!*»

Na verdade não sei se alguma vez terá havido propriamente surrealismo em Portugal. António Pedro, o mais genuíno surrealista português, foi surrealista quando viveu fora do país. Entre os surrealistas portugueses do pós-guerra, incluindo Alexandre O'Neill e Mário Cesariny mas, sobretudo, os mais jovens associados ao Café Gelo, as circunstâncias portuguesas desde logo separaram os que viram no surrealismo uma metodologia estética, como terá sido o caso de Ernesto Sampaio, e os que o adoptaram como uma atitude social ou mesmo política. E estes oscilavam entre o «espelho negro do anarquismo» (a expressão é de André Breton) e um comunismo porventura entendido menos como um modelo social implementável do que como o reverso do modelo político vigente. Virgílio Martinho e António José Forte resolveram as «contradições entre o sonho e a realidade» (outra expressão de Breton) no disciplinador PCP. Quando, já em plena democracia pós-25 de Abril, desafiei o Virgílio não sei para que inócua participação em nem me lembro o quê, ele respondeu-me muito sério que gostaria de aceitar, mas que tinha primeiro de consultar o seu controlador no

Partido. Mas isso seriam coisas futuras. O que o Café Gelo da segunda metade dos anos 50 pode ter significado certamente não é definível em termos político-partidários. Mesmo quando (ou sobretudo quando), por exemplo, o Herberto Helder e eu nos encontrámos envolvidos, em 1958, numa desarrumada tentativa de golpe revolucionário que teria metido armas... se tivesse acontecido. Mas o O'Neill já tinha dito, o que nesse tempo acontecia não acontecia.

Para os arrumadores retrospectivos das literaturas e das artes o Gelo foi o húmus de onde emergiram vários notáveis pintores e, consensualmente, o poeta português mais importante (e certamente mais influente) da segunda metade do século XX, Herberto Helder. Mas recordemos os nomes dos que não quero esquecer. De entre os das artes visuais, além do João Vieira e do Gonçalo Duarte, o João Rodrigues, o José Escada (e, por contiguidade honorária por causa do *atelier*, o René Bertholo, a Lourdes Castro e o António Costa Pinheiro). E o José Sá Caetano, a visualizar entre os dedos enquadramentos de impossíveis filmagens. De entre os das escritas, além do Herberto Helder, o José Manuel Simões, o José Sebag, o Manuel de Castro, o José Carlos González, o Virgílio Martinho, o António José Forte, o Ernesto Sampaio. Ah sim, é verdade, e também o João Zanaga (mas isso foi antes de ele endireitar o olho no regresso das colónias e se tornar jornalista de extrema-direita com a alcunha de João Fernandes, ou vice-versa). Dois ou três desses, quase ainda adolescentes, com vinte e poucos anos, já tinham passado pelas prisões políticas. Três ou quatro iriam morrer de suicídio ou de cirrose. Outros saíram do congelador, houve até alguns que foram tentar ser no estrangeiro os proletários que não eram em Portugal. E nem todos voltaram, mesmo quando voltaram.

Aliás, o que poderia ter sido designado como o «Grupo do Gelo» bifurcou-se. E teve em Paris (com ramificações sobretudo na Alemanha e em Londres) uma continuidade porventura mais compatível com o seu carácter originário do que veio a ter em Lisboa. Em Paris não foram só os pintores «ex-Gelo» associados à revista *KWY* que prosseguiram a aventura, mas também vários escritores que — mais ou menos anarquicamente — por lá sobreviveram enquanto puderam. Entretanto, em

Lisboa, em maior ou menor grau, o Gelo academizou-se num surrealismo literariamente derivativo dominado pela personalidade tutelar de Mário Cesariny.

Bom, mas voltando ao entretanto do fim da década de 1950: também passava pelo Gelo de então o Luís Pacheco — o «editor pusilânime» e esse sim, profissional de um «abjeccionismo» que consistia em chular os pobres para desdenhar os ricos — sempre a carregar pacotes de papéis e a cravar quinze tostões para uma bica; e o Mário Henrique Leiria, imaginando viagens de que décadas depois regressou imobilizado; e o Fernando Gil, entre desconfiado e curioso; e o Alfredo Margarido, que no entanto preferia a sobriedade estoica do Edmundo de Bettencourt (temperada pela maledicência prolixa do Pedro da Silveira) no Café Restauração, na rua atrás. E, por extensão do Gelo, quando fechava às duas da manhã e flutuávamos para o Café Lisboa que continuava aberto ao lado das inocentes perversidades revisteiras do Parque Mayer, também podíamos fruir da companhia civilizadora do Manuel de Lima, que discretamente foi infiltrando alguns de nós nas sibaríticas dissidências propiciadas pelas *soirées* em casa da Natália Correia, generosamente reclinada numa *chaise longue* enquanto lhe contemplávamos o decote com olhos intumescidos.

Foi aliás no Café Lisboa, em três noites consecutivas de cervejas e bagaços, que o Herberto Helder, o José Sebag e eu inventámos o poeta em que tudo que o Gelo era e não era ficou personificado: Luís Garcia de Medeiros. A ideia inicial teria sido fazermos uma espécie de *cadavre exquis* poético, com versos escritos e ocultados por um de nós a serem seguidos por versos escritos e ocultados por um dos outros, para ver o que acontecia quando se lesse tudo. O que aconteceu foi que o álcool tomou conta, não ocultámos coisa nenhuma, chamámos o José Carlos González e ditámos-lhe o que nos vinha à cabeça, que logo ficou a não ser de nenhum de nós. Completada a obra, era necessário um nome para o autor. O José Sebag também era Luís, eu seria Garcia se o registo civil moçambicano não tivesse sido preguiçoso, e o Herberto, além de Oliveira, é Medeiros, como compete à Madeira e aos Açores. De modo que Luís Garcia de Medeiros. Com trinta e tal poemas e o

fragmento de uma peça teatral que prontamente desapareceram (como o autor, em Partes de África?) e depois reapareceram para serem publicados em 1998 na &etc pelo Vítor Silva Tavares com o título de *Noites*, vários testemunhos fidedignos da sua inexistência (o Herberto pergunta no dele: «Medeiros roubava-nos a alma aos três?»), capa do João Vieira, um retrato duvidoso do João Rodrigues e um telegrama do Sebag enviado de um Gelo póstumo que houvesse numa Outra Banda.

Mais ou menos ao mesmo tempo que o Medeiros andava a roubar as almas de quem pudesse, aconteceu na Faculdade de Letras um concurso de poesia ilustrada que daria direito a um prémio de quinhentos escudos, um dinheirão. Eu tinha escrito um poema que talvez servisse, dei-lhe o título de «Vesperal», o João Rodrigues fez o desenho, ganhámos, a Maria Barroso declamou o poema pondo de repente a voz comovida quando apareceu no fim, a aparente despropósito, a palavra «liberdade». O desenho e o poema ficaram lá pendurados, e nós fomos para copos reforçados pelo prémio. O Fernando J. B. Martinho, nesse tempo aluno de Letras, disse-me que encontrou o poema e o desenho caídos no chão. Tem o desenho emoldurado. Antes assim.

Por isto se entende, se alguma coisa disto se pode entender, que não é pela literatura, que não é sequer pela pintura em que alguns depois prosperaram que o Gelo merece ser recordado. Repito: é pelo que então não queríamos ser onde não podíamos estar. Ou seja: não é pelo que depois nos tornámos mas pelo que não chegámos a ser. Porque nunca se chega a ser, como então já sabíamos. «Sinto-me sempre como uma crisálida prematuramente exposta à luz do dia», escreveu-me numa carta o João Rodrigues, que também teria podido ser poeta se alguma coisa tivesse querido ser. O que havia de comum em todos nós era um grande nojo partilhado em modos convergentes de o exprimirmos. A utopia da negação. Uma «utopia» é um não lugar. É isso que a palavra etimologicamente significa. É a transformação da impossibilidade em metáfora, é uma metáfora do desejo inalcançado.

Neste novo e mudado tempo de fantasmas em que a recusa é de novo necessária, a utopia do Gelo certamente não é um modelo a ser seguido mas pode ser um aviso a ser lembrado. Para que nada seja

como foi então. Mesmo se, ainda assim, em reiterada homenagem, por exemplo, ao Manuel de Castro que se fez morrer alcoolizado com trinta e poucos anos, ao José Escada que se deixou degradar por angelismo inalcançado, ao João Rodrigues que se atirou da janela por já não valer a pena não se atirar, ao José Sebag que fingia suicidar-se para dessa vez não ter morrido até que um dia em que não se suicidou morreu, e ao José Manuel Simões que preferiu a indigência de Paris ao regresso à pátria porque era o mais puro de todos nós. Pouco antes de morrer o Simões meteu tudo o que possuía num envelope A4 e escreveu no envelope: *Sobras Completas*.

Agora, quase meio século depois de ter havido o Gelo que houve e que não houve, somos mais os mortos do que os vivos. Sobra, é claro, o Herberto Helder, a dar passos em volta para continuar onde nunca estive porque não há onde caiba. E, até notícia em contrário, também eu ainda vou sobrando¹.

[*Arte & Utopia* (org. Margarida Acciaiuoli, Ana Duarte Rodrigues, Maria João Castro, Paula André, Paulo Simões Rodrigues), FCSH, Lisboa, 2013. V. tb «Ritos de Passagem», *KWY: Paris 1958-1958*, CCB e Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.]

¹ O Herberto Helder morreu em 23 de Março de 2015.

MÁRIO CESARINY: RAPOSA BRANCA NUM CAMPO DE NEVE

Uma senhora dada às coisas do outro mundo descreveu o Mário Cesariny como uma raposa branca caminhando num campo de neve. Foi isto em Londres. A senhora era uma visionária das almas, amava corporalmente a poesia. Mas era oriunda das terras do Conde Drácula e o Mário teve medo dela, não quis voltar a vê-la. Sobretudo não terá querido que ela o voltasse a ver.

O Mário Cesariny tinha vindo para Londres em 1968 recuperar de décadas de amargura. É hoje impensável como a sua sexualidade, aliás sempre discreta, levou à sua imagem de «maldito», aliás sempre mais imposta do que procurada. Ele era, isso sim, um grande senhor deserdado, um príncipe perdulário do seu reino. E foi sobretudo um extraordinário poeta, com «boas probabilidades» de ser «dos melhores poetas pós-fernandino», como sobre si próprio ironizou num poema em que desejava a morte.

Outro Mário, o Mário Henrique Leiria, contou-me o que teria estado na base da sua marginalização social, e eu conto agora o que me lembro de ele me ter contado. O Mário Cesariny teria cometido uma indiscrição nocturna mais evidente. Foi preso pela «policia dos costumes» (não a «do costume», como chamávamos à PIDE), tinha de pagar uma caução para sair da cadeia. Mandou recado a um fiel amigo, o António Pedro, que teria o dinheiro que ele não tinha e que presumia ser um homem de espírito aberto por vivências culturais londrinamente libertadoras. O António Pedro foi logo socorrer o amigo, pagou o que era necessário, deixou-o em casa, e depois foi contar o sucedido a quem o quisesse ou não quisesse ouvir. Afinal a policia dos costumes tinha sido mais

discreta. É espantoso como, mesmo entre os melhores espíritos, os preconceitos obliteram a decência. Mas Portugal era o país que era.

Conheci o Mário Cesariny julgo que em 1956, certamente no Café Gelo, no Rossio, o café tradicionalmente frequentado por pacatos comerciantes que se tornara num semiclandestino lugar de encontro de alguns jovens poetas e jovem pintores que se queriam imunes às intelectualidades institucionais da Brasileira do Chiado. Os jovens pintores, futuramente associados ao exílio parisiense do grupo KWY, atraíram outros pintores, e os jovens poetas atraíram outros poetas já exilados em si próprios. O Mário Cesariny, mais velho do que nós e por todos nós admirado, foi um deles.

Naquele tempo de libertações experimentais, circulou no Gelo um poema da Sophia de Mello Breyner Andresen que alguém trouxe em cópia manuscrita dizendo que tinha sido inspirado no Mário Cesariny, que ela teria visto numa madrugada, fantasmaticamente encostado a uma parede na estação de Santa Apolónia, a observar à distância a partida do *Sud-Express* para Paris. Se o poema teve de facto essa origem, ou não, importa menos do que ter-se pensado que tinha tido. O título é «Semi-Rimbaud», foi incluído em 1958 na colectânea *Mar Novo*, e fez-nos rir muito:

Seu rosto é uma caverna
Onde frios ventos cantam
Passa rasgando o luar
E desesperando a noite

Pelas ruas oblíquas da cidade
Em madrugadas duvidosas
Constrói o mal com gestos cautelosos
E sonha a inversão total das coisas

Constrói o mal com gestos rigorosos
Lúcido de vício e de noitada
Íntegro como um poema
Completo lógico sem falha

A aurora desenha o seu rosto com os dedos
As suas órbitas iguais às das caveiras
Seu rosto voluntário e inventado
Magro de solidão verde de intensa
Vontade de negar e não ceder

De caminhar de mão dada com o nojo
De ser um espectro para terror dos vivos
E uma acusação escrita nas paredes.

A Sophia era ela própria uma extraordinária poetisa e, nestes versos, terá porventura falado também — ou sobretudo — de si própria, revelando os seus latentes sustos e disfarçadas tentações potencialmente cúmplices com aquela reflectida «acusação escrita nas paredes». Seria, assim, o poema de uma Sophia socialmente bem-comportada, como lhe competia, mas que sabia escrever torto por linhas direitas.

Dizer que o Mário Cesariny não era um companheiro de convívio fácil é verdade e é mentira ao mesmo tempo. Ninguém, entre nós, tinha melhores maneiras sociais do que ele. Mas também ninguém as sabia usar tão bem como ele como armas ofensivas, incluindo contra aqueles que mais estimava e mais o estimavam. Por vezes era como se não perdoasse poder haver amizades. Ou as quisesse pôr à prova. Também ia prosseguindo, como sempre aconteceu entre todos os surrealistas, as habituais querelas sobre quem era dissidente e quem era dissidente de quê. Reservava os mais mortíferos venenos para aqueles que, bem instalados na vida, usavam ou tinham usado o que passava ou queriam que passasse por surrealismo enquanto iam fazendo pela vida. Surrealistas ou não, preferia os que tinham conseguido morrer «sem jeito para o negócio», como disse de Mário de Sá-Carneiro pensando talvez também em António Maria Lisboa (que transformara, na memória, numa espécie de *alter ego* idealizado) se é que não no seu próprio previsível destino. De entre os intelectuais mais ou menos da sua geração activos e influentes na cena intelectual portuguesa, da segunda metade da década de 50, o seu ódio de estimação era o Jorge de Sena. Era um ódio recíproco e mutuamente persistente. Quando o Sena foi ensinar na Universidade de

Wisconsin, o Cesariny prontamente o crismou «o rato de Wisconsin», provocando, anos depois, em 1972, no «Aviso de porta de livraria» que precede *Exorcismos*, a indignada injunção: «Que a ralé ... não se atreva a encher de ratos este espaço livre...!» Mas isso eram querelas lá entre eles, com possíveis razões de parte a parte em que nem um nem outro teriam razão. Para mim era potencialmente complicado, embora eu achasse que não chegava a ser grave querer que não fosse. Ambos faziam por aceitar — ou parecer aceitar — com esforçada equanimidade que eu pudesse ser amigo e admirador dos dois. Mas que o Jorge de Sena (autor de obras sexualmente tão complexas e moralmente tão arrojadas como *O Físico Prodigioso* e os *Sinais de Fogo*) tenha descido às obscenidades que dirigiu ao Mário Cesariny nas *Dedicácias*, faz-me desejar nunca ter lido essa colectânea de ressentimentos em tão má hora postumamente publicada.

Em 1968 a Suzette e eu já tínhamos conseguido mudar de um minúsculo apartamento onde amigos de visita ainda assim dispunham de um divã de pernoita (também aconteceu alguém dormir na banheira mas, mesmo com almofadas, não recomendo) para outro, um pouco maior, onde o divã nos acompanhou: sala, quarto e um hipotético e estreitíssimo escritório onde o divã e, com ele, os amigos passaram a instalar-se. Daí o escritório ser hipotético, pois raras vezes dava para outro uso que não fosse podermos ter lá o Fernando Gil, ou o João Vieira, ou a Menez, vários outros amigos sempre bem-vindos porque há coisas mais importantes na vida do que livros e papéis. Nesse Verão a Menez anunciou que ia chegar para procurar apartamento próprio em Londres. Podia ficar connosco até encontrar? Claro que podia. Vai daí, recebi um bilhete do Mário Cesariny, a quem a vida estava a correr mal em Paris (até perdera a dentadura): poderíamos instalá-lo por uns tempos? Conte os dias até à chegada da Menez, dava para uma semana, bom, sim, poderíamos durante uma semana. Entretanto chegou o João Vieira, a caminhar de bengala e a precisar de médicos e mimos. Mas, mesmo de bengala, havia na vizinhança uma prestimosa anfitriã com quem o João já tinha partilhado noites, podia recuperar dela em nossa casa durante o dia, e isso resolveu-se sem grandes complicações. Faltava era a mais complicada das complicações: carta do Jorge de

Sena a anunciar chegada. No mesmo dia e mesma hora em que chegava o Mário Cesariny. Um de avião, outro de comboio. O Sena não ia ficar em nossa casa, ficou noutra visita, no ano seguinte, dessa vez apressei-me a reservar-lhe um *bed and breakfast* para os lados da universidade, fui esperá-lo ao aeroporto e pedi à Suzette que fosse esperar o Cesariny à estação. Preferência dela, tinham-se conhecido pouco antes. «Pois é», queixou-se o Mário, a fingir que a brincar, enquanto se instalava em nossa casa e o Sena não, num comentário pouco galante à perplexa Suzette, «o seu marido preferiu o Sena a mim...». Tudo acabou por se resolver melhor do que teria parecido possível. O Jorge de Sena seguiu viagem daí a uns dias. Como a Menez estava a chegar, pedi ao Luís Amorim de Sousa que instalasse por uns tempos o Mário Cesariny. O João Vieira continuou a sacrificar-se com a vizinha das noites. E a Menez pôde ficar connosco até ao Natal, quando conseguiu arranjar casa própria no prédio ao lado da Doris Lessing.

Mas o que tornou possível a longa estadia do Mário Cesariny em Londres e, ao mesmo tempo, a recuperação da saúde do João Vieira, foi a intervenção do Ricarte Dácio, que estava em Londres disfarçado de funcionário diplomático e a morar numa ampla vivenda perto do Harrods. O Dácio era novo de mais para ter estado no Gelo connosco mas gostava de fantasiar que sim, sabia tudo de todos nós e lembrava-se de coisas que já tínhamos esquecido. Apreciava a pintura do João Vieira, idolatrava o Mário Cesariny, acreditava no surrealismo como se em Deus Todo-Poderoso. Pegou no poeta e no pintor, levou-os de táxi para casa, instalou-os com inusitados luxos, alimentou-os com plutocráticas gastronomias, pagou-lhes médicos especialistas que os curaram de todas as maleitas reais e imaginadas, entregava-lhes pontualmente às sextas-feiras uma ampla mão-cheia de libras para despesas adicionais, fez por eles tudo o que podia e não podia. Suicidou-se daí a uns anos em Portugal, depois de ter morto com a mesma espingarda a mulher, o filho e o gato, deixando à empregada um bilhete a pedir desculpa pela desarrumação em que ia encontrar a casa na manhã seguinte. Também tinha excelentes maneiras.

Há várias fotografias que testemunham os tempos felizes em que o Mário Cesariny esteve em Londres. Nalgumas delas está com a Menez,

o João Vieira e comigo, semimascarados. Era prática habitual deixarmos com um amigo as chaves das nossas respectivas habitações quando íamos de férias. O Bartolomeu Cid dos Santos tinha ido a Lisboa, eu tinha a chave, o João Vieira podia ficar lá até ao regresso do Bartolomeu, fomos ver se estava tudo em ordem. O Mário desencantou nos armários umas ambíguas vestimentas e pérfidos chapéus que nos desafiou a usar, fomos dali a correr ao *atelier* do João Cutileiro para nos tirar o retrato. Noutra fotografia tirada pelo João Cutileiro está também a Menez e a Paula Rego, com o Mário e eu a fumarmos desesperadamente. A Menez achou que tinha ficado muito feia (como se tal fosse possível!), recortou cuidadosamente com uma tesoura a imagem da cara, retirou-a do retrato e publicou-o sem cara no catálogo da grande retrospectiva que fez na Galeria 111, em 1990. Passou portanto a ser uma descolagem, se tal coisa existe. Mas eu tenho a versão intacta. Ou reconstruída?

O João Cutileiro tinha morado em casa da senhora da Transilvânia e foi através dele que ela entrou nas nossas vidas. A tal visionária que descreveu o Mário Cesariny como uma raposa branca caminhando num campo de neve. Chamava-se Flora, como não poderia deixar de ser. E o que ela viu no Mário Cesariny, o que tanto a assustou, era também, julgo eu, uma descolagem, uma presença através da ausência. Coisas futuras? No que me diz respeito, o Mário acabou por decidir que afinal nunca tinha perdoado que eu fosse amigo do Jorge de Sena. Para me castigar, tentou fazer uma descolagem póstuma com o João Rodrigues, que entretanto se tinha atirado de uma janela. Mas se calhar foi também por ele próprio não se ter atirado.

Reencontrei o Mário Cesariny algumas (poucas) vezes em Lisboa. Na última, a responder ao meu «olá, como está» com uma referência a um poema dele que sabia que eu ia reconhecer dos tempos antigos do Gelo: «Vai mal, obrigado.» E acrescentou: «Olhe, o que hei-de fazer?, a Musa pôs-me os cornos...» Depois disso só nos vimos uma vez, em Londres, quando ele veio acompanhar o presidente Mário Soares em visita oficial.

[*relâmpago* (Mário Cesariny), 26, Lisboa, 2010.
Com correcções, cortes e acrescentamentos. V. tb.
«A utopia da negação», neste livro.]

MANUEL DE CASTRO NA CIDADE INCLINADA

Não sei o que recordo mais no Manuel de Castro: se a sua vulnerabilidade, se a sua coragem. As duas coisas iam juntas. Era um idealista sem ilusões, um místico sem deus, um romântico precavido, um poeta em tempos de prosa. Gostava de flores. Mas sabia que é perigoso dormir com rosas. Atraía violência, sem fazer por isso, só por ser e estar. Explicou-me que pessoas fisicamente frágeis como nós não podiam esperar, tínhamos de dar o primeiro murro mesmo que fosse o último. Quando nos conhecemos ele projectava uma imagem de displicente elegância. Depois passou a usar *jeans* largos de mais. Encontrámo-nos pela última vez quando ele já não iria fazer trinta e sete anos, soerguido na cama, a confrontar a morte entre haustos de vómitos.

A nossa amizade nem sempre foi fácil, como nos cumpria. Exigíamos impossibilidades. Ao que ele teria dito (expressão recorrente sua): «Sendo assim, fico muito mais descansado.» Um dia colocou na mesa habitual do Café Gelo um aviso desparafusado da porta ao lado de uma loja de secos e molhados: *Aqui não se vende*. Depois citou uns versos do Cesariny, devidamente adaptados e corrigidos: «Sou um homem, um poeta, *mas não sou* uma máquina de passar vidro colorido.» Também fiquei muito mais descansado.

A certa altura vim a Londres para ver se haveria um lá fora praticável e depois informar os amigos inquietos. Numa manhã estremunhada, entregaram-me no *bed & breakfast* uma carta em forma de poema. Não: um poema em forma de carta: «Notícia pessoal para um amigo em Londres.» Do Manuel de Castro. Ia sair no *Paralelo W*, que estava a sair. O poema diz lá para o meio:

*Caiu o espelho, quebrou, porém /
aquelas imagens se haviam introduzido no reflexo, //
aí se fixaram [...]*

O Manuel a partilhar os nossos espelhos quebrados.

Em 1960 o núcleo inicial do Gelo foi saindo como pôde e não pôde. A história do Gelo é também uma história de exílios. Daqueles que não voltaram mesmo quando voltaram. Eu voltei a Lisboa e depois voltei para Londres.

O Manuel a mandar-me fragmentos dos espelhos partilhados:

[...] A cidade, aqui, declina. Quero dizer — inclina-se mais. Eu — sobrevivo. Vagas actividades burlescas — emprego — várias actividades menos burlescas — literárias. Tudo numa mais ou menos forte miséria. O desencanto — sabes? O punho que esmurra poeiras, a sordidez de pactuar, a covardia da inércia. O herói está neste momento agarrado às coxas do soldado e lambe-lhe sofregamente a glande. Como é de ver — há pouca hipótese.

No dia seguinte:

Sinto-me abúlico. [...]

Da cidade: está inclinadíssima.

Sinto-me realmente abúlico.

João Vieira trabalha. João Vieira é honestíssimo, capacíssimo de se aldrabar a si próprio segundo conveniências e pronto.

José Manuel parece que parte. [...]

Herberto regressou. Herberto: veio mais santo. Está em estado de graça.

Forte casou.

A cidade está num incrível ângulo de inclinação.

Sinto-me abúlico. [...]

Continuação noutra carta, poucos dias depois:

[...] Disse-te que Lisboa estava inclinadíssima — e continua. Num ângulo verdadeiramente incrível. De novo: fim de mês sai meu próximo

livro, neste momento a imprimir, denominado: *A Estrela Rutilante*.
É um livro hermético (no sentido religioso-poético do termo) e bastante bom.

Aí vai poema da última forja. [...]

Era o poema («Balada») que começa:

*Como viagem para sítio nenhum
assim a vida me decorre entre frias
lajes
gravemente perdido
gravemente
procurei a nobre solidão
escrever liberdade e o sonho
viver um personagem incorrupto [...]*

e que termina:

*entre frias
eternas
sepulturas.*

Depois de um intervalo maior, chegou outra carta:

Não me tem *sido* escrever; o ar desta coisa, desta extravagante mórbida cidade deu-me psicoses várias. É uma tristeza... uma náusea lenta que chega a ser física...

Vou abandonar (agora que fiz o livro — sai na próxima semana) o fungagá burocrático.

Como o poema foi escrito depois de o livro estar a imprimir, não será aí publicado. Mas quando sair — dedicar-to-ei.

A minha saída deste estupor de terra não é fácil: — a massa!?! Bem sabes que na Europa já não há lugar para a aventura; a não ser a pequena aventura de torna-viagem. Além de que o dinamismo está muito atabafado

pelo ambiente — e não prevejo qualquer libertação para além do salto louco no abismo. O que, nesta época, se torna uma lenta forma e desconfortável de suicídio.

Os pequeninos problemas — pão, cama — agravam a hipótese. E depois, ainda há isto: o que vou eu fazer para a Europa? Digo fazer, para além do facto de sair daqui. Britar pedra? Colher ameixas da Califórnia?

O ex-grupo do Gelo sobrevive enterrado na intriga literária bem alimentada por Mário (está cada vez mais nervosa esta rapariga), secundada pelo fervor polémico de Pacheco, saboreada por Sampaio, e acolitada pelos outros indivíduos do bando. Grande pobreza económica e decadência espiritual acompanham as manifestações moribundais das gentes. As condições são realmente péssimas e a força de juventude vai sofrendo o desgaste do desgosto. Alguns dos homens vão passar pela prisão, outros por uma rápida morte, outros pelo envelhecimento e tacho precoces e os mais socialmente hábeis escreverão para o *Diário de Notícias*. Como perspectivas — não optarei. O poeta está a precisar dos mínimos de dinheiro e tempo — para escrever. Até isso tem sido ultimamente feito nas condições de imbecilidade circundante mais agressivas e espasmeantes. Foda-se!...

Os meus resíduos de resistência mantêm-se. A coragem é que já não é tanta... e as dificuldades maiores... até porque para esta próxima vez não haverá regresso possível.

Vês alguma coisa de Londres para mim? Ou outro algures?

O ângulo subjectivo de inclinação da cidade é este. [...]

As cartas foram publicadas na revista *A Ideia*¹ e o poema está incluído na colectânea *Bonsoir, Madame*, recentemente publicada em parceria por duas pequenas editoras². Cerca de 250 páginas de magnífica poesia. Parece que ainda há mais, dispersa ou inédita. Iniciativa de uns jovens que assim tiraram o Manuel de Castro do esquecimento. Obrigando a uma reavaliação da poesia portuguesa daquele tempo.

¹ *A Ideia*, 73/74, Outono de 2014.

² Manuel de Castro, *Bonsoir, Madame*, Alexandria e Língua Morta, Lisboa, 2013.

A descoberta do Manuel de Castro (só se descobre o que já lá está, mas honra seja feita a quem o descobre) ajuda também a esclarecer o tal equívoco de que os poetas associados ao chamado «Grupo do Gelo» (e então os pintores?) eram uma espécie de derivativos tardios do já de si tardio surrealismo português. Eram mais do que isso, melhores do que isso e, sobretudo, diferentes dos antes e depois de tudo isso. E também diferentes uns dos outros. Embora tão próximos na qualidade da diferença quanto são, por exemplo, o Herberto Helder que todos já sabiam e o Manuel de Castro que agora poderão passar a saber.

[*Colóquio/Letras*, 187, Setembro/Dezembro 2014,
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2014. Excerto. V. tb.
«A utopia da negação» neste livro.]

SOBRAS COMPLETAS

Há poetas que escrevem uma obra. Outros são a obra que poderiam ter escrito. Quando estes morrem, as suas obras ficam completas. O que deixarem escrito são as sobras. Suponho que tenha sido isso que o José Manuel Simões quis dizer, com característica auto-ironia, quando me entregou um envelope castanho, formato A4, que tinha dentro os textos que teria considerado publicáveis. Com o título escrito à mão na face do envelope: *Sobras Completas*. Foi o nosso último encontro. Em 1998, quinta-feira, 5 de Fevereiro. Eu tinha ido a Paris para qualquer função universitária e apontei na agenda (não escrevo diários mas guardo as agendas): «Zé Simões, Balzar, 5 horas». Quase exactamente um ano antes da sua morte, em Fevereiro de 1999.

O José Manuel Simões tinha morado na área de Saint Germain des Près durante mais de trinta anos (Rue Dauphine, Rue Monsieur le Prince...), vivendo precariamente de traduções, com a liberdade de não ter horários fixos. Quando as rendas se tornaram incomportáveis, mudou-se para zonas mais remotas mas aquele continuava a ser o seu território, com passagem habitual para uma refeição, a ser paga quando lhe pagassem, no compatriota Chez Albert, perto do Odéon. Como vinha de longe, trazia sempre às costas um grande saco pronto para o que desse e viesse, incluindo uma boa dúzia de maços de *Gitanes*. Aspecto de *clochard* de luxo, barba descuidada, à-vontade de grande senhor sem compromissos, imediatamente reconhecido pelos velhos empregados do Balzar (uns *snobs* intelectuais) como merecedor das mesmas atenções que davam ao Monsieur Derrida e ao Mister Peter Brook, em mesas próximas da nossa.

Fomos contemporâneos no Liceu Passos Manuel, ele um ano mais velho do que eu e um ano à frente do meu, na mesma turma que o futuro pintor João Vieira, o futuro cineasta José Sá Caetano e o Jorge Correia Jesuíno, de futura participação no MFA e depois professor de Filosofia. O Zé Simões e eu tínhamo-nos tornado amigos inseparáveis — mesmo quando o tempo e o espaço nos separavam — em meados dos anos de 1950, no Café Gelo. A história do que foi e do que não foi o chamado «Grupo do Gelo» está por ser feita. Aliás, nunca foi propriamente um grupo nem ali permaneceu, mas um encontro de dissidências partilhadas e de recusas convergentes. Por isso certamente quem a fizer terá de dar devida atenção aos que ficaram e aos que partiram, aos que são lembrados e aos que estão esquecidos, aos pintores, aos poetas, aos sobreviventes, aos suicidas.

O José Manuel Simões, como muitos de nós, saiu do irrespirável Portugal desse tempo logo que pôde mas, ao contrário de quase todos, não voltou. Tinha tido em Lisboa uma presença fundamental — e fundadora — no que o Gelo pudesse ter representado. E continuou a tê-la em Paris onde o que o Gelo veio a representar alcançou uma expressão cultural que em Portugal não poderia ter tido. A história do Gelo é também uma história de exílios criativos: dos pintores do KWY, de poetas como o Manuel de Castro e o Herberto Helder, que permaneceram exilados mesmo quando regressaram, e do José Manuel Simões, que deu sempre mais do que recebeu, discretamente, intransigentemente, como quem descrê. Teve várias acções importantes em Paris em benefício do que considerava ser a cultura portuguesa. Por exemplo, em colaboração com o Fernando Gil, um projecto ao tempo pioneiro sobre Fernando Pessoa que resultou em artigos publicados na imprensa e em programas na rádio que deram atenção a poetas portugueses mais recentes. Também teve uma acção política importante e, potencialmente perigosa, em colaboração com os exilados espanhóis associados ao *Ruedo Iberico*. Em Portugal, ainda adolescente, tinha sido preso e interrogado pela PIDE. Não falou, resistiu aos maus-tratos, saiu da cadeia mais livre do que tinha entrado. A não ter de provar nada a ninguém. E assim continuou até ao fim. Já o disse: foi o mais puro de todos nós.

Foi a ele que o Manuel de Castro dedicou o seu primeiro livro, *Paralelo W. E.* E, se me lembro correctamente, foi ele quem sugeriu ao Herberto Helder o título para o seu primeiro grande poema, *O Amor em Visita*. A escolha desse título é, em si própria, um brilhante exercício de crítica literária. Com referência implícita à obra de Alfred Jarry, *L'Amour en visites*, sugere a transformação dessas plurais «visitas» de picaresca demanda adolescente na visitação carnalmente mística de um perene amor para sempre renovado e desde sempre inalcançado no poema do Herberto.

Grande parte das «sobras» deixadas por José Manuel Simões são desse tempo, ou seja, de meados da década de 1950 até meados da década de 1960. São, portanto, juvenílias, textos escritos entre os dezanove e os vinte e tal anos, com óbvias influências e convergências literárias (Drummond, Borges, algum Cesariny) mas também manifestando uma voz poética muito pessoal de expectativa sem esperança e de auto-ironia nostálgica, como nos belos poemas da secção do livro intitulada «Ilha deserta — leito vazio»:

...

Poderei distribuir por todos o amor que em mim sobeja
por não ter terra onde pousar.

...

Azul nos teus seios por causa do frio,
meu amor pintado de azul,
meu amor tido e inventado

...

Quero que morram de fome
as palavras entre nós.

...

Quem pode saber
que as minhas mãos têm
dois buracos escavados
para receber os teus seios?

...

Falo hoje de lágrimas
como de um fenómeno puramente físico.

...

E as traduções, mais recentes, de poemas que completam o livro — especialmente as desse outro romântico disfarçado, e o *cummings* — são tão reveladoras do poeta americano que os escreveu quanto do poeta português que os reconstruiu:

...

(não sei o que há em ti que abre
e fecha; apenas algo em mim compreende
que a voz dos teus olhos é mais profunda que todas as rosas)
ninguém, nem mesmo a chuva, tem tão pequenas mãos.

Talvez não por acaso, duas das suas melhores traduções publicadas em livro são também desse tempo: *Diálogo entre um padre e um moribundo* do Marquês de Sade, e *Do Amor*, de Stendhal. Tudo se liga a tudo.

Estava eu a querer terminar este texto quando o pintor Manuel João Vieira me informou ter encontrado no espólio do pai, o João Vieira, um conjunto de cartas de e para o José Manuel Simões. O João Vieira e o José Sá Caetano tinham ido a Paris para persuadir o José Manuel Simões a regressar a Portugal, onde poderia tratar-se, quando souberam que estava doente. Recusou-se e morreu pouco tempo depois. Os dois voltaram a Paris depois da morte do seu velho amigo. Presumo que tenha sido então que trouxeram as cartas que o Manuel João Vieira agora encontrou.

Também guardei cartas do José Manuel Simões, é claro, e é provável que o João Vieira e o José Sá Caetano igualmente tenham conservado as que ele lhes escreveu. Mas creio que nenhum de nós tirou cópias das que lhe escrevemos, enquanto o José Manuel Simões fez

cuidadosas cópias das cartas que escreveu e conservou-as juntamente com as cartas que recebeu. Certamente não o fez para um eventual espólio literário em antecipação de qualquer hipotética posteridade (não era o seu estilo) mas porventura guardou-as como um testemunho do seu tempo, para quando o tempo chegasse. Sendo assim, as «sobras» que me entregou no envelope A4, afinal não estavam completas.

O primeiro maço que o Manuel João Vieira organizou é de correspondência entre o José Manuel Simões e o Manuel de Castro. Além de reveladoras notícias pessoais, de boa e de má-língua sobre amigos comuns do Gelo e arredores dentro e fora de Portugal (João Vieira, José Sá Caetano, Gonçalo Duarte, João Rodrigues, José Escada, Herberto Helder, Ernesto Sampaio, António José Forte, Luís Pacheco, Mário Cesariny, Fernando Gil, Alfredo Margarido, bem como sobre mim) as cartas contêm reveladores comentários críticos do José Manuel Simões a poemas do Manuel de Castro.

Por exemplo, numa carta datada de 13 de Abril de 1964, em resposta a uma carta do Manuel, enviada de Munique (sem data mas, pelo contexto, de poucos dias antes), onde transcreve dois poemas, «Tempo Circular» (Mun. Fev. 64) e a «A Monja Furiosa» (Mun. Abril 64), pedindo uma opinião «com insistência». A carta do José Manuel Simões começa com várias considerações sobre mais ou menos executáveis planos de acção política armada («é de acção que se trata, e de acção armada») em que o Manuel de Castro queria participar com ele, e que eventualmente também poderia incluir o Fernando Gil (!), o José Escada (!!) e, menos indiscretamente, com o nome omitido, um «amigo em Londres». Depois vêm os comentários literários:

...

Obrigado pelos poemas. Agrada-me saber o que andas a fazer. Hesito, no entanto, em dar-te opiniões sobre eles. Estas só podem ter interesse, para ti, quando dadas, não à maneira imparcial, soberana e auto-suficiente dos críticos de literatura, mas sim como manifestação, em relação a um fenómeno determinante, duma atitude geral, duma weltanschauung (ou lá como é que se diz, se escreve) conhecida. Acontece

que esta evoluiu e se modificou bastante de há quatro anos para cá, e que tu não tens sido posto ao corrente. Também não é fácil, por carta, e em parte como resultado daquela mesma evolução, explicar quais foram as modificações. Só uma ou várias longas conversações te poderiam dar uma ideia. Posso tentar, porém, explicar um pouco, sobretudo em relação ao que direi acerca dos poemas. Parece-me, por exemplo, que o caminho da liberdade individual (não social) passa, antes de mais nada, pela libertação de si próprio. Quer dizer, o eu não tem a menor importância, como de resto muitas outras coisas. Sendo assim, a minha cólera, a minha melancolia, os meus desejos verdadeiros não podem interessar, mas só a minha transposição teatral dessas coisas. Ora eu tenho a impressão de que os teus poemas colam demasiado à tua personalidade e que lhes falta um pouco o elemento de jogo que me agrada muito. Mesmo a monja, que é o mais exterior, não me agrada totalmente, porque, se há nela um óbvio «prazer de fazer», o resultado é mais uma descrição erótica, do que uma provocação ao erotismo. Por outro lado, e devido, creio eu, a que precisamente dás uma importância exagerada às tuas emoções e sentimentos, nota-se a falta de sentido de humor que deve haver em todas as produções poéticas e que, na maior parte dos casos, provém do autor que se goza a si próprio.

De resto, estou de acordo com o que dizes em relação aos letrismos e outros movimentos da mesma espécie, mas, salvo erro, por razões diferentes das tuas. O que me opõe a eles é precisamente o facto de se tomarem muito a sério, e de, sendo na sua maior parte uma construção apenas intelectual, serem limitados, porque não contam com tudo o resto que faz um homem, e principalmente o corpo, que, segundo a frase consagrada, é um abismo.

Tudo isto está a sair muito enevoado, e não creio que compreendas bem o que eu quero dizer. Só mais uma coisa: pelo que me tinhas dito, esperava coisas diferentes, mais brincadas. Ou será que fazes essas por um lado, e as sérias por outro? Se sim, é pena, porque só as brincadeiras são a sério.

...

Na resposta quase imediata («24 — Abril — 64»), o Manuel de Castro, depois de algumas considerações sobre os «entendimentos» entre o «cóio de pides» que era o Consulado-Geral de Portugal de Hamburgo e a «bufaria boche», diz o seguinte:

...

Quanto à tua atitude crítica que dizes determinada por uma weltanschauung evoluída. Creio que te aproximas de uma posição curiosamente religiosa. Quanto a mim nem a literatura nem as produções poéticas escritas constituem, no momento, fenómenos gerais, mas sim particulares e a sua análise terá necessariamente de permanecer muito aquém de qualquer situação de inteligência filosófica ou religiosa. Não existe uma weltanschauung rigorosamente determinada. A nossa inteligência, as nossas capacidades, reagem por intermitências, sem linha de continuidade. É por isso que me parece um pouco arrogante (desculpa) admitires uma atitude geral (esta expressão presta-se a controvérsia) que afinal é particular (o universo que excede a nossa capacidade de entendimento é muito mas vasto que o pequeno mundo de cada um ou que a soma de todos os nossos pequenos mundos) possa determinar com suficiente precisão os juízos que estabelecemos.

Não me disponho a seguir a corrente geral. Muito pelo contrário, entregue a um período de revisão e reacção, experimento certas formas tradicionais (cada vez me comprometerei mais neste sentido) perguntando-me se não será dentro delas que poderemos renovar as manifestações de inteligência e sensibilidade.

[...]

Bem vês, o Genêt, para mim, constitui um fenómeno, embora atraente e literariamente curioso, de justificação moral à rebours, um sintoma de putrefacção elegantemente manifestado.

[...]

Impenitente, como lhe cumpria, o Manuel termina a carta com a transcrição de mais dois poemas — «Estela» e «Os Mestres Italianos» — precedidos do comentário irónico: *Junto mais umas amostras de nevoeiro.*

Dos quatro poemas enviados pelo Manuel de Castro ao José Manuel Simões, só «Tempo Circular» está incluído na recente edição da sua poesia, *Bonsoir, Madame* (Alexandria / Língua Morta, Lisboa, 2013, p. 191). Não sei se «A Monja Furiosa», «Estela» e «Os Mestres Italianos» foram alguma vez publicados.

E assim fica concluído este texto incompleto sobre as *Sobras Completas* do José Manuel Simões. Para que todos nós fiquemos mais completos.

[Março, 2015]

UMA POESIA QUE ALEIJA

Ritornelos — ou, para dar o título completo que corresponde às três secções em que está dividido, *Ritornelos seguidos de Cânticos da Floresta e Litanias* — é o primeiro livro publicado de Joana Emídio Marques¹. Digo publicado porque, claramente, não é uma colectânea de primeiros poemas. Para se começar com poemas como estes é necessário ter começado muito antes. Para se dizer o que ainda não foi dito é necessário desaprender o que nos ensinaram. São coisas que levam tempo, não se pode ter pressa. *Ritornelos* é um livro difícil de situar no nosso panorama literário. Não é parecido com nenhum outro. E, caso não tenham notado, isto é um elogio.

Em poucas épocas terá havido na literatura portuguesa tantos poetas tão competentes como agora. Alguns — não muitos — combinam a sabedoria de como se escreve poesia com o que deveria ser o propósito de escrever poesia: dar forma inteligível ao que não se entende, encontrar as palavras que consigam indicar o indizível, apreender complexidades em simulacros de aparente simplicidade. Mas há também outros — e esses são talvez os que dominam o cânon da nossa poesia actualmente em voga — que, sabendo mais como escrever poemas do que vale a pena que saibam, exercem a sua quotidiana proficiência em banalidades autobiográficas, exercícios de linguagem sobre a linguagem, obscuramentos conceptuais que tudo parecem dizer por nada significarem, e glosas derivativamente auto-reflexivas de presuntivos

¹ Joana Emídio Marques, *Ritornelos* (Desenhos de Bárbara Fonte), Abysmo, Lisboa, 2014.

mestres tutelares como, entre os mais assiduamente canibalizados, têm sido o sempre incapturável Herberto Helder e o generosamente perdulário Ruy Belo. Acontece, porém, que ambos são, antes do mais, poetas da desaprendizagem e que os seus frustrados sucedâneos não souberam desaprender com eles que o Herberto Helder não é o Herberto Helder por ter imitado Herberto Helder e que o Ruy Belo não é o Ruy Belo por ter derivado de Ruy Belo.

Deste mesmo literário simultaneamente confortável e cansativo começam, no entanto, a surgir algumas vozes provocatoriamente dissonantes, sobretudo de jovens mulheres mas também de alguns homens que não nasceram velhos, e geralmente em pequenas edições que não chegam às livrarias dominadas pelos grandes conglomerados. Um pouco como nos anos 50 do século passado — e por razões comerciais com resultados equivalentes aos da Censura — a melhor poesia parece estar a acontecer à margem da literatura oficial. Mesmo quando — ou porque — em edições tão cuidadas como esta, dos poemas de Joana Emídio Marques. Mas isso são luxos de quem não percebe nada de finanças. Ou que se calhar percebe mais do que quem percebe mas não consta que tenha biblioteca. Pois é, vem sempre a propósito citar Fernando Pessoa.

Ritornelos é uma poesia que toma riscos, que visa a dizer o que é dificilmente dito, que se afirma na dúvida e se duvida no que afirma. Tem arestas agudas, cesuras abruptas, assonâncias, arritmias, deslocamentos sintácticos, é uma poesia que aleija.

«Ritornelo», segundo o dicionário, é um «prelúdio musical que se repete no decurso da composição» ou, em ópera, «árias com a mesma música e letra diferente». É uma sequência feita de recorrências, portanto, uma composição que modificadamente se remete a si própria. Assim acontece nestes poemas, cuja evolução se processa em linhas temáticas recorrentemente convergentes que correspondem ao que são porventura os dois grandes tópicos de toda a poesia desde sempre: a relação entre o amor e a morte e a relação entre o imaginado e o vivido ou o sonho e a realidade. As habituais ordens de precedência destas arquetipais dualidades são, no entanto, invertidas na poesia de Joana Emídio Marques. No mundo às avessas da sua poesia, onde a

imagem das coisas precede as coisas, o onírico é a matriz do real, a vida o simulacro da morte, o amor o desencontro do amor, o erotismo o esvaziamento do desejo, o ventre materno um destino metafísico e não uma origem carnal.

Como também foi assinalado por Maria João Cantinho, há nesta poesia um forte componente alucinatório, «com a presença de uma atmosfera onírica e essencialmente nocturna, não raro sonambúlica». Cantinho remete essa «poética de um mundo arruinado» a uma tradição que — incluindo Rilke e Hölderlin, e passando por Paul Celan — manifesta «uma concepção panteísta esvaziada da presença do ser», onde ecos da experiência do Holocausto correspondem a uma indizibilidade que a todos abrange no silêncio de Deus².

Os silos prenhes de cereais, que recorrem numa paisagem rural objectivamente conotável, derivam de visões fantasmáticas de «noivas-cilindros» e de «corpos-silos», por sua vez relacionáveis às metálicas «mulheres-cargueiro» que são as gigantescas gruas com bocas de triturante voracidade num cais industrial que fosse o que outro poema denomina o «abismo invertido do sonho». E também um amor imaginado que consubstanciasse a irreversível fusão do eu amante com o tu amado vai materializar-se, emparedado, na «casa» quotidiana da sua desmembradora consumação:

Quando éramos a casa não havia casa.

Havíamos *Nós*. Nós éramos a casa.

[...]

Quando éramos a casa

não havia memórias da casa.

Havíamos nós. Nós éramos a memória.

Agora a casa existe. Não somos a casa.

[...]

Somos *eu e tu e a casa*.

² Maria João Cantinho, «Uma poética dos rastros», *Colóquio/Letras*, 189, Maio-Agosto; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2014.

A memória da casa que fosse *Nós* tornou-se num oco mausoléu edificado de palavras sem sangue:

[...]

Não peças palavras
diz o sangue que se espalha
sobre as pedras e se confunde.

Bebe-o!

Bebe o sangue e não as palavras.

[...]

Levanta-me das palavras
onde me enterraram.

Dá-me de beber o sangue
que se espalha e se confunde.

[...]

Dá-me essas
que comiam filhos e sonhavam tempo.

No entanto, só o inominável a que chamamos «morte» poderia recuperar no seu silêncio a totalidade perdida dos corpos divididos:

[...]

o meu corpo cheira a cimento
e a carne já não é um abrigo.

As paredes trepam
as torres alçam-se.

Onde está o baloiço vazio à chuva?

Onde estão os que vieram?

[...]

chamamos-lhe morte
embora seja outra coisa e não tenha nome
e é na minha garganta
que desagua o seu silêncio.

E embora a morte desejada fosse a morte do desejo — «a nudez medonha de ter perdido o desejo» — a sua núbil latência silenciosa permanece na imagem dividida de um corpo que a si próprio se devolve:

Veio
do espelho e do vestido branco
o vapor doce que aguardava
veio
da voz, da cama
da nudez medonha de ter perdido o desejo
veio
da dádiva imperecível
de ter encontrado espaço
para a que ficou no espelho
a que veio
enquanto eu morria.

A imagem que permanece no espelho é a água da morte que recuperasse na perdida infância a ilusão da vida:

A água da morte vem
mansamente
enfeitar-me os pés
corre para lá
o sangue que já foi o mar dos meus filhos.
— Vem cantar-me a canção dos dias de festa
os *ritornelos* das crianças de areia
o açúcar escondido nos buracos das casas inacabadas.
A água da morte vem
mansamente
enfeitar-me os pés
tanto tempo e apenas três
ou quatro recordações
o que sobra deste sangue que se dilui

três ou quatro imagens-sonho.

Cantilena muda

repetida e repetida.

A água da morte vem

mansamente

enfeitar-me os pés.

Conta-me

canta-me

conta-me outra vez

no exacto momento em que

a água da morte vem

mansamente

enfeitar-me os pés.

De par com a transformação criativa de antigos símbolos e mitos patentes nos versos que citei, vários outros poemas de *Ritornelos* fazem referências a cidades, países e personagens que, como máscaras dramáticas do eu, são correlativos objectivados da mesma demanda interior às origens da identidade. Por exemplo, «Beirute» é uma descida aonde «já não há carne que possa chamar um nome». E as transposições autorais representadas nesses nomes emblemáticos de uma subjectivada tradição hebraica (Allanah, Israel, Beirute, Isaac, ...) têm um correlativo amplificado na segunda secção do livro, *Cânticos da Floresta*, onde memórias de uma Gretel sem Hansel e sem Mãe são revisitadas e transformadas numa demanda iniciática que é ainda parte e expressão da «tristeza materna do mundo».

A simbiótica intermutabilidade entre filha, mãe e amante, já manifestada nos *Ritornelos*, adquire aqui uma visceralidade eucarística personificada numa fêmea-Deus mais necessitada de salvação do que capaz de salvar mas que fosse ainda assim a origem, o propósito e o término de todas as coisas:

Todos os dias me dava de alimento.

Todos os dias era devorada para a salvar.

E todos os dias renascia para a salvar de novo, intérrmina.
Assim voltava ao seu ventre e dele era regurgitada.
Todos os dias.
Para a salvar.
Para me salvar.
Todos os dias me abraçava para tirar a forma ao mundo,
deitava-me no seu colo de precipício sem fim
para se salvar, para de novo me salvar,
e dava-me de alimento aos seus olhos sem fundo.
[...]

Creio que os melhores poetas — e certamente os romancistas que prefiro — usam as suas circunstâncias pessoais para falarem de quem não são e para dizerem o que não sabem de si próprios. Assim acontece na poesia de Joana Emídio Marques. Mesmo o que nela haja de confessional e seja porventura autobiográfico não padece do grande pecado literário da sinceridade. O circunstancial é o cabide onde pendura a sua roupagem exterior, para dar forma inteligível à dúvida e à incerteza. Como nos mitos e nas fábulas, tudo nesta poesia é sempre também o que não é, em sucessivas metamorfoses. Do mesmo modo que — e é um exemplo apropriado — o mito de Demeter, Perséfone e Hades não é apenas uma história doméstica sobre mães, filhas e amantes.

A última secção do livro, *Litanias*, representa simultaneamente uma continuação e um recomeço, numa nova metamorfose da casa que fosse rio, do rio que fosse floresta, da floresta que fosse amor e do amor que não fosse a morte do amor. Resta saber se isto é mais um ritornelo ou se a música mudou com as palavras. Mas termino agora com as palavras enigmáticas de uma regeneradora *Litania*:

Não se ouviu chegar o instante extraordinário
não tinha os passos apressados dos que esperam
nem os gritos mortos dos que desesperam
numa tarde ao compasso de cada existir que se sabe
e se acontece.

Um vento vago escorria negro dos olhos
isso é imutável
como a inércia das casas que vigiam os transeuntes.
Não houve cais apeadeiro nem porta
o que chega não tem nome nem se anuncia
o que chega para me adivinhar podia nunca ter vindo
podia não ter copo
nem um mistério para esconder o coração.
E no entanto os milénios estavam à nossa espera
e tu vieste para os beber.

[*relâmpago*, 34, Lisboa, Abril de 2014. Texto acrescentado.]

HERBERTO HELDER: RECOMEÇAR

Não há modo como falar de um amigo morto. Sobretudo se esse amigo, em vida, tinha como prova de amizade que não se falasse dele. Sempre foi um místico, o Herberto Helder. E quanto mais profunda é a amizade, mais rigorosa tem de ser a prova do silêncio.

Quando, há uma boa dúzia de anos, se preparava um documentário sobre ele para a televisão, tendo já aceitado participar, lembrei-me em boa hora de lhe telefonar a perguntar se achava bem. «Se és meu amigo, não colabores», foi a resposta imediata. O documentário foi feito, tem aliás muito mérito e quem colaborou fez muito bem. Mas eu não podia. Tendo sido forçado a escolher, a minha cumplicidade com o amigo sobrepôs-se à minha admiração pelo poeta. Um amigo não é feito de papel e de palavras. Por isso, como dissemos na última vez em que falámos, há coisa de um mês, o silêncio nunca nos interrompeu. E agora hesitei se deveria escrever estas palavras de papel.

No entanto — ou talvez também por isso — o Herberto gostou que, logo que comecei a dar aulas no King's College, em 1971, incluísse a sua obra nos meus cursos; e que tivesse dado uma ampla representação aos seus poemas (em magníficas traduções) na antologia *Contemporary Portuguese Poetry* que organizei com a colaboração do E. M. de Melo e Castro para a Carcanet Press; e que tivesse orientado o que foi, salvo erro, a segunda tese de doutoramento sobre a sua obra, depois publicada em livro, *The Feminine in the Poetry of Herberto Helder*, de Juliet Perkins, futura professora também no King's College. Julgo que a primeira tese, iniciada ao mesmo tempo no Brasil, foi de Maria Lúcia Dal Farra.

O Herberto Helder ainda não precisava então de se proteger do mito em que o tornaram. O ensaio de um aluno sobre *Os Passos em Volta* concluía assim: «A despeito das aparências, Herberto Helder não é louco.» Era um bom aluno, portanto. Subi-lhe a nota. Mas, como o próprio Herberto disse nesse livro, se quisesse enlouquecia. E, porque não quis, tornaram-no num mito. Portanto isolou-se, recusou prémios, conseguiu preservar a ferocidade da inocência originária, foi fiel a si próprio até ao fim. Tinha sido o mais sociável dos nossos companheiros nos iniciáticos anos 50 do Café Gelo. Mas, ainda muito jovem, já tinha tornado sua a ferocidade inerente ao verso de Camões: «*Transforma-se o amador na coisa amada com seu / feroz sorriso / os dentes / as mãos que relampejam no escuro. [...]*» Fomos uma geração de exilados ou de suicidas, por excesso de vontade de viver. O Herberto exilou-se em si próprio e eu já esqueci que me exilei. Antes disso, no entanto, do que fazer como o Manuel de Castro que morreu alcoolizado com trinta e seis anos, o José Escada que se deixou degradar por angelismo inalcançado, o João Rodrigues que se atirou da janela por já não poder voar sem se atirar, o José Sebag que fingia suicidar-se para dessa vez não ter morrido até que um dia não teve de suicidar-se para morrer, ou mesmo o José Manuel Simões que preferiu a indigência ao suicídio porque era o mais puro de todos nós. Mas já contei tudo isso. Também contei que nos tempos do Gelo tinha havido o Luís Garcia de Medeiros, com quem aprendemos a não ser. E que, muitos anos depois, o Herberto perguntou: «Medeiros roubava-nos a alma?» E que outro amigo nosso, depois dos tempos do Gelo, antes de se matar (tendo matado primeiro a mulher, os filhos e o gato) mandou ao Herberto uma longa carta literária a explicar porquê. «Rasguei-a, é claro», disse-me o Herberto.

A propósito de almas. Uma vez em que fui a Lisboa mandei ao Herberto um bilhete a combinar encontro. Apareceu no local, no dia e na hora sugeridos com um aspecto fantasmático. Nada tivemos a dizer-nos, foi um encontro de almas roubadas. Quando voltei, meses depois, reencontrámo-nos por acaso. E o Herberto não poderia ter sido mais loquaz e efusivo, rapidamente nos recuperámos nas partilhas iconoclásticas de tempo antigo. Ele, num abraço, à despedida: «Se és meu

amigo» (dizia isso muitas vezes), «se és meu amigo, sê meu amigo, nunca mais me faças aquilo». Aquilo o quê? Eu perplexo. Mas então lembrei-me desse nosso anterior desencontrado encontro. Teria havido algum mal-entendido, o que é que ele achava que eu lhe tinha feito? Explicou: dessa outra vez, tinha recebido numa terça-feira de manhã o meu bilhete a combinar o encontro. Mas como o encontro só era na quinta-feira ao fim da tarde não tinha dormido até então, para não chegar atrasado. Concordámos prontamente que tinha sido tudo culpa do Luís Garcia de Medeiros, a roubar-nos as almas no papel das palavras.

Estou a ser inconfidente? Creio que não. Estou apenas a querer dizer que o Herberto Helder não deixou que o transformassem no papel e nas palavras em que o quiseram mitificar. Trocou as voltas a quem o mitificou. A quem julgou poder usurpá-lo. Tanto assim que perante o seu último livro, *A Morte Sem Mestre*, os seus mais fiéis imitadores não souberam o que dizer. E os mais infíeis disseram o que não souberam pensar. O Herberto Helder que morreu sem mestre desinstalou os que o queriam para mestre. Como lhe cumpria. E que o coro dos seus celebrantes póstumos não julgue agora que já pode apropriar-se impunemente do seu silêncio. Na véspera de morrer completou um novo livro. Recomeçou.

[*Jornal de Letras*, n.º 1161, Lisboa, 1-14 de Abril de 2015. Adaptado.]

IV

TEXTOS E CONTEXTOS

OITO SÉCULOS DE LITERATURA

Portugal foi um produto da Reconquista Cristã da Península Ibérica. Um nobre oriundo de Borgonha e ligado à ordem de Cluny, D. Henrique, lutou contra os mouros ao serviço do Rei de Leão e Castela na última década do século XI. Teve como recompensa o casamento com a filha bastarda do rei, D. Teresa (ou Tarasia), e a concessão de um território até então integrado na Galiza, que passou a ser designado como Condado Portucalense. Desse casamento nasceu D. Afonso Henriques que, na sequência de uma brilhante campanha militar alternadamente contra o poder real a norte e a leste, e contra os mouros ao sul, se revelou também um brilhante diplomata, conseguindo o reconhecimento do condado como um reino em 1143. Os seus sucessores imediatos consolidaram a independência da nova nação e expandiram-na até ao que constituem virtualmente as actuais fronteiras de Portugal, num processo que culminou com a conquista do Algarve em 1249-1250 e que foi consolidado pelo rei-poeta D. Dinis (1261-1325). Uma nova dinastia, a Dinastia de Avis, que subiu ao poder na sequência de uma guerra civil de resistência à anexação de Portugal a Castela em 1383-1385, iniciou a expansão imperial europeia que está na origem do mundo moderno.

A língua deste pequeno país é actualmente o idioma oficial de mais de duzentos milhões de pessoas em quatro continentes. Tem uma tradição literária de mais de oito séculos, iniciada, numa língua ainda indistinguível da sua matriz galega, com um notável florescimento poético que se prolongou até finais do século XIV e que teve cultores noutras áreas da Península Ibérica, entre os quais Afonso X de Castela

(1221-1284) — «o Sábio» — a quem são atribuídas as celebradas *Cantigas de Santa Maria*. As Cantigas seculares foram coligidas em três Cancioneiros que incluem os géneros designados como «Cantigas de Amigo», «Cantigas de Amor» de possível derivação provençal e «Cantigas de Escárnio e Maldizer» frequentemente antifemininas e escatológicas.

A poesia religiosa, a poesia ao gosto provençal e a poesia satírica têm equivalentes noutros países europeus. A grande originalidade do lirismo galego-português manifestou-se nas cantigas de amigo, uma poesia em voz feminina mas escrita por autores masculinos, em que a tradição oral e musical que lhe é subjacente foi transformada num género literário rigorosamente definido em termos poéticos e altamente sofisticado em termos psicológicos. Em miniaturais obras-primas, estruturas de paralelismo, refrão e repetição vocabular são moduladas de modo a definirem correspondências metafóricas que se sobrepõem à designação dos ambientes naturais e dos sentimentos humanos. Um mar factual e os barcos plausíveis que nele singram tornam-se metafóricos de encontros amorosos; cabelos e fontes são sinédoques da sexualidade feminina; priápicas flores do «verde pinho» anunciam à amada a chegada do amante; o vento lança na água a roupa íntima de uma núbil e expectante donzela ou, em equivalente metaforização sexual, um cervo do monte revolve a água de uma fonte. A personificação dramática inerente a estes poemas de latente significação animista tanto pode ser entendida como uma narcísica usurpação masculina do feminino quanto como uma projecção masculina no feminino. De um modo ou de outro, transpõem a subjectividade do amor numa expressão objectivada dos sentimentos. Com cultores de todas as classes sociais — desde o rei D. Dinis, neto de Afonso, *o Sábio*, e fundador da primeira universidade portuguesa em 1288 — até jograis de quem nada se sabe, muitos deles transitam de género para género, com as suas diferenciadas, quando não opostas, atitudes perante a mulher (deificação do feminino nas cantigas de amor, degradação do feminino nas cantigas de escárnio, identificação com o feminino nas cantigas de amigo) ou mesmo constroem poemas que combinam as perspectivas

dos três géneros, como quando D. João Garcia de Guilhade, no segundo terço do século XIII, escreveu, na voz feminina das cantigas de amigo, cantigas de escárnio, ironizando as estereotipadas atitudes masculinas das cantigas de amor.

Portugal partilhou da tradição medieval europeia de literatura cavaleiresca e de edificação religiosa através de adaptações parciais e de traduções fragmentárias. Quem mais contribuiu para a criação de uma prosa nacional foi D. Pedro (1289-1354), conde de Barcelos, o filho ilegítimo de D. Dinis a quem se deve a redacção de *Livros de Linhagens* e de uma versão portuguesa da *Crónica Geral de Espanha*. Nessas obras formativas de uma consciência nacional, a memória histórica é muitas vezes servida pela simbolização literária de correspondências mágicas e psicológicas, como na narrativa dos acontecimentos que levaram à queda do último rei visigótico e à invasão da Península pelos mouros do Norte de África, adaptada em português de uma crónica muçulmana de Mohamed Arrazi (887-935?).

Registo histórico e construção literária vão convergir nas crónicas de Fernão Lopes, um burguês nascido provavelmente no fim da década de 1380 e falecido depois de 1459. Designar como «crónicas» a vasta tetralogia em que este prodigioso narrador representa a transformação de um reino medieval numa nova nação forjada pela vontade colectiva do seu povo não é incorrecto, mas é tão redutor quanto seria entender as peças históricas de Shakespeare como crónicas dramatizadas e não como representações teatrais da História. Situada no contexto da Guerra dos Cem Anos e dando considerável atenção à intervenção inglesa na Península Ibérica, a matéria histórica de Fernão Lopes cobre os reinados de D. Pedro I (1320-1368), de D. Fernando (1348-1383), a crise dinástica de 1383-1385 e o reinado do fundador da nova dinastia, D. João I (1357-1433). O seu centro conceptual é a crise dinástica que, em termos das regras sucessórias vigentes, teria levado à anexação de Portugal a Castela por virtude do casamento da herdeira da coroa portuguesa. Grande parte da aristocracia portuguesa tomou o partido de Castela enquanto uma amálgama popular, de início predominantemente urbana mas que depois integrou alguns nobres menos

favorecidos e se alastrou às populações rurais, tomou armas contra essa sucessão tecnicamente legítima. O menos provável dos potenciais candidatos à coroa, D. João, Mestre de Avis (filho bastardo de D. Pedro e de uma mulher do povo), emergiu da resultante guerra civil e invasão castelhana como legitimado pela vontade popular, marcando o início do que Fernão Lopes caracteriza como uma nova Idade.

Fernão Lopes escreveu as suas crónicas por incumbência de D. Duarte (1391-1438), filho primogénito de D. João I e de Filipa de Lancastre, filha de John of Gaunt. O propósito implícito nessa incumbência foi o de normalizar a anomalia da eleição popular de um rei que não tinha direito hereditário a sê-lo, e do estabelecimento de uma nova dinastia que adquiriu o seu direito de governar pela rebelião e pela força das armas. Com suprema mestria literária, Fernão Lopes tornou a sequência factual da História até ao seu tempo na representação da legitimidade histórica do seu tempo, ou seja, do acontecido em Direito, numa inovadora concepção de justiça como equidade, de equidade como o serviço da colectividade e do benefício da colectividade como a justificação legitimadora do poder real. Redimensiona, desse modo, o problema do carisma real, transformando numa qualidade actuante a imponderável qualidade que torna um homem rei dos outros homens e, inversamente, cuja ausência retira de um rei a realeza. Foi também esse o problema que Shakespeare debateu, mais de cento e cinquenta anos depois, em *Richard II*, tragédia sobre a legitimidade do poder e do carisma real centrado numa crise dinástica não só contemporânea da portuguesa mas, no contexto da Guerra dos Cem Anos, com ela relacionada, resultando na sucessão ao trono inglês de Henry Bolingbroke, primo direito dos Príncipes de Avis. As crónicas de Fernão Lopes são uma obra de fundação que, significando a transformação da antiga ordem feudal numa nova ordem nacional, constituem um exemplo pioneiro da épica renascentista que iria culminar em Tasso e em Camões. Mas também têm algo de um *Bildungsroman*, com o processo de aprendizagem manifestando-se não tanto na evolução de um herói singular quanto da própria colectividade representada, de geração em geração, por personagens paradigmáticas e por grupos sociais determinantes

do curso da História. Prodigiosos retratos individuais vão de par com assombrosas descrições de movimentos de massas, ambos representados com uma capacidade de análise psicológica e de visualização de acções porventura só igualadas na literatura oitocentista.

D. Duarte, cujos notáveis irmãos incluem o príncipe D. Pedro (cosmopolita viajante em «Sete Partidas» que, no tratado *A Virtuosa Benfeitoria*, prenunciou em Portugal um Humanismo Cívico de inspiração ciceroniana), e o príncipe D. Henrique, *o Navegador*, foi um original pensador filosófico, cuja principal obra ensaística, o *Leal Conselheiro*, contém finas análises de sentimentos e de comportamentos (amor, amizade, saudade, pesar, desprazer, relações entre filhos e pais, entre marido e mulher e entre irmãos) e inclui uma extraordinária descrição do «humor merencório» (hoje diríamos «depressão clínica») de que padeceu e de como a curou. Lida com os problemas morais inerentes ao conceito de «guerra justa», restringindo a sua legitimidade à protecção de minorias cristãs subjugadas e afirmando a correspondente obrigação de se garantir a liberdade de culto e o direito à propriedade às minorias de «judeus e mouros taes como eles» para que possam viver em paz em terras cristãs. Talvez o seu ensaio que melhor ajuda a contextualizar o novo espírito de racionalidade e do valor da experiência como base do conhecimento seja aquele em que analisa um vasto conjunto de crenças e de superstições, que vão desde a profecia, astrologia, necromancia e «outras semelhantes ciências, artes, sperimentos e sotilezas», até às falsas analogias manifestadas nos «feitos e burlas dos alquimistas». D. Duarte parece antecipar a cartesiana dúvida metódica quando considera que tanto aqueles que «tudo querem afirmar certamente ou assi negar» estão igualmente seguindo «mui duvidoso caminho», considerando portanto «melhor duvidar que, atrevidamente, sem descripçom, determinar» ao mesmo tempo que sugere a necessidade de se ser selectivo mesmo nas coisas de que se deve duvidar, «porque algumas parecem impossíveis e são verdadeiras, e outras afirmam muitos que são sem dúvida, que tenho por falsas, enganosas e contrafeitas». A diferença entre umas e outras seria aquela que, «das obras naturais», a «continuada experiência» provou serem possíveis quando dantes se

não julgava que fossem, desse modo demonstrando que se «não deve contradizer outras semelhantes, posto que as não visse». Se o critério fundamental da prova na ciência moderna é a repetibilidade dos mesmos efeitos quando produzidos pelas mesmas causas, o pensamento de D. Duarte, nessa prudente formulação, já pode ser considerado como experimental, moderno e científico.

Foi com a geração dos Príncipes de Avis que Portugal iniciou a expansão além-fronteiras, primeiro para o Norte de África, no que essencialmente teria visado a uma política de conquista de terras adjacentes susceptíveis de ocupação e de cultivo. A subsequente exploração ao longo da costa africana em demanda de um caminho marítimo para a Índia veio a tornar-se numa política de comércio armado, de trânsito de riquezas para mercados europeus e, crescentemente depois do encontro do Brasil em 1500, de tráfico de escravos. As duas políticas foram entendidas como complementares, mas se a ocupação das terras do Norte de África tivesse tido o sucesso que não teve, teria porventura contribuído para o benefício económico do povo comum, enquanto a segunda levou à criação de uma oligarquia financeira num país rural internamente empobrecido. As consequências negativas do Império, no entanto, só gradualmente se manifestaram e, na sua fase áurea, Portugal esteve na vanguarda da tecnologia naval, da matemática e do conhecimento geográfico na Europa renascentista.

As crónicas de Fernão Lopes iniciaram uma notável tradição de literatura histórica, com uma ênfase crescente, embora não exclusiva, na História imperial, que incluiu argutos observadores com experiência directa do Império, como Gaspar Correia (1495-1564), Fernão Lopes de Castanheda (1510-1559) e Diogo do Couto (1542-1616) e que teve em João de Barros (c. 1496-1570) um moderno investigador de fontes documentais. Além das suas monumentais *Décadas da Ásia*, João de Barros foi também autor, entre diversas outras obras, de uma celebrada novela alegórica de vezo cavaleiresco (*Clarimundo*), de um arrojado colóquio filosófico que visava a um diálogo pacífico entre as religiões (*Ropica Pnefma*) e de uma *Gramática da Língua Portuguesa*. Leitor de Erasmo (cujo *Elogio da Loucura* menciona admirativamente) e de

Thomas More (cuja *Utopia* caracteriza como uma «fábula moderna» para «doutrinar os ingleses como se haviam de governar»), este historiador do império já parecia antecipar a História futura do fim dos impérios quando escreveu, como justificação da sua *Gramática*, que as armas e os padrões que Portugal disseminou pelo mundo eram coisas materiais que o tempo poderia destruir, mas que a língua portuguesa não seria tão facilmente destruída pelo tempo.

De par com um inestimável valor de registo histórico dos primeiros encontros da Europa com outros povos noutros continentes e de preencherem importantes lacunas na historiografia produzida por esses povos (é difícil, por exemplo, fazer a História do Império Otomano sem recurso à historiografia renascentista portuguesa), as obras dos cronistas portugueses reflectem uma crescente complexização política, cultural, religiosa e étnica da sociedade portuguesa. Consolidado o poder real por D. João II (1481-1495), em cujo reinado o encontro do caminho marítimo para a Índia se tornou numa realidade tangível quando as naus portuguesas dobraram o cabo da Boa Esperança em 1488 e, com suprema arrogância, o mundo ainda desconhecido pelos europeus foi dividido entre Portugal e a Espanha no Tratado de Tordesilhas (1494).

O início desse período coincidiu com a unificação dos reinos de Castela e Aragão, o encontro das Américas por Colombo, a queda de Granada que marcou o fim do longo processo da Reconquista Cristã, a expulsão dos mouros e judeus de Espanha, e em 1478 o estabelecimento da Inquisição espanhola segundo um modelo nacional diferenciado da Inquisição papal. No resto da Europa, foi o tempo das grandes controvérsias e guerras religiosas dentro do cristianismo consequentes dos movimentos protestantes dissidentes da Igreja de Roma, das tentativas reformadoras no seio do que veio a ser designado como «catolicismo» por oposição a «protestantismo», e da rígida ortodoxia da Contra-Reforma.

D. João II permitira a entrada em Portugal de judeus expulsos de Espanha, em 1482, encorajando os mais ricos e aqueles com profissões consideradas úteis a radicarem-se, enquanto os outros seriam reduzidos à servidão se não saíssem do país dentro de um curto prazo de trânsito.

O seu sucessor, D. Manuel I (1469-1521), implementou uma política de casamentos mistos que visava à integração pacífica dos judeus em todos os níveis da sociedade portuguesa, mas também recorreu a batismos forçados e à confiscação de filhos dos mais renitentes. A percentagem de «Cristãos-Novos» portugueses aumentou substancialmente, muitos deles continuando a praticar secretamente o judaísmo e, como subsequentes processos inquisitoriais vieram a mostrar, com mulheres de origem judaica educando os filhos na sua oculta religião e mesmo persuadindo maridos cristãos a «judaizar».

A expulsão de Espanha levou à intensificação da antiga tradição milenarista judaica que, por sua vez, encontrou terreno fértil em Portugal num milenarismo cristão de origem joaquimita em que o advento da Idade do Espírito Santo podia ser entendido como correspondendo ao advento do Messias. O cabalismo hispânico medieval, que havia feito uma controversa personificação feminina do divino, depois de ter sido virtualmente neutralizado pelo judaísmo ortodoxo, também encontrou renovado favor entre as comunidades expulsas de Espanha. Num desenvolvimento paralelo dentro do cristianismo espanhol e português, os «alumbrados» praticaram um culto heterodoxo, com aderentes em todas as classes sociais, de personificação feminina do divino. Igualmente sintomático de caminhos paralelos e de eventuais convergências entre o judaísmo e o cristianismo foi que, enquanto alguns aspectos do cabalismo hispânico haviam sido integrados no cristianismo por Pico de la Mirandola, os *Dialoghi d'Amore* do judeu português León Hebreo (ou Yehudah Abravanel, nascido em Lisboa em cerca de 1465, onde estudou e exerceu medicina, filho primogénito de D. Isaac Abravanel, que havia servido na Corte portuguesa) se tornaram numa obra canónica do neoplatonismo cristão na tradição de Mirsilio Ficino.

O Portugal quinhentista foi um feixe de tensões contraditórias e Lisboa, como o principal porto europeu do comércio do Oriente, era um vasto mercado de produtos exóticos, de ideias novas e de comportamentos marginais. Consumiam-se drogas, a prostituição masculina rivalizava com a feminina, a violência proliferava. Judeus e mouros traficavam lado a lado com cristãos vindos de toda a Europa. Questões de

fé eram debatidas publicamente. Mais de 10% da população de Lisboa era negra. Os marinheiros contavam as suas inverosímeis experiências com gentes e em mundos até então desconhecidos pelos outros povos europeus. Não admira que Thomas More tivesse situado a sua *Utopia* numa ilha de que tivesse havido notícia por um marinheiro português cujo emblemático nome, Hythlodæus, o caracteriza como um contador de improbabilidades. Os primeiros encontros dos portugueses com as culturas de outros continentes foram feitos sob o signo da improbabilidade, com o desejo ou a expectativa muitas vezes sobrepondo-se à realidade observada. Álvaro Velho (?-c. 1507), presumível autor do *Roteiro* da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia, identificara os hindus que viu como os cristãos que os portugueses desejavam que fossem e a imagem da sanguinolenta deusa Durga como a imagem da beneficente Virgem Maria. Pêro Vaz de Caminha (1450-1500), na *Carta sobre o Achamento das Terras de Vera Cruz*, entendeu a nudez dos ameríndios que deslumbradamente observou nas praias do futuro Brasil como a prova da existência de uma raça inocente anterior ao pecado de Adão. Mas as duras realidades das viagens também iriam ficar registadas nas narrativas anónimas de desastres compiladas sob o título de *História Trágico-Marítima*.

A ambígua integração de judeus na sociedade portuguesa e os contactos com a Europa foram criando em Portugal o que teria podido tornar-se numa cultura católica com laivos de criptojudaísmo e de reformismo não protestante. A Inquisição portuguesa foi estabelecida pelo sucessor de D. Manuel, D. João III, em 1536, cinquenta e oito anos depois do seu estabelecimento em Espanha, e o primeiro auto-de-fé realizou-se em 1543. Erasmo havia dedicado as suas *Chrysostomi Lucubrationes* a D. João III. O irmão do rei, o Cardeal D. Henrique, que foi nomeado Grande Inquisidor, tinha sido discípulo de Clenardo e correspondente epistolar do humanista português Damião de Góis (interlocutor de Lutero e de Melanchthon, amigo de Erasmo e de Dürer, que lhe fez um retrato). Damião de Góis (1502-1574) iria ser encontrado morto em circunstâncias sugestivas de uma disfarçada intervenção inquisitorial. Professores portugueses que ensinavam em

universidades estrangeiras foram atraídos para Portugal com a criação, em 1547, de um dos mais progressivos colégios europeus, o *Colégio das Artes* de Coimbra. O reitor fundador, André de Gouveia, que na década de 1530 fora reitor dos prestigiosos colégios de Santa Bárbara, em Paris, e de Guyenne, em Bordéus, havia sido caracterizado por Michel de Montaigne como o «maior Principal de França». Mas o Colégio das Artes foi encerrado e os professores inquisitorialmente investigados por suspeitas de protestantismo que, aliás, não seriam totalmente injustificadas dado que o corpo docente incluía o posteriormente confessado calvinista escocês George Buchanan e que o próprio André de Resende havia sido acusado de heterodoxia pelo tio e antigo mentor em Paris, Diogo de Gouveia. O Colégio foi entregue à Companhia de Jesus, a ordem religiosa fundada por Inácio de Loyola, que Diogo de Gouveia protegera em Paris.

Durante este período intelectualmente estimulante embora crescentemente repressivo, a literatura portuguesa, a par com a historiografia, teve um considerável florescimento, iniciado com a publicação do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende em 1516 e culminando, em 1572, com a publicação de *Os Lusíadas* de Luís de Camões. O *Cancioneiro Geral* é uma vasta compilação da poesia palaciana praticada em Portugal, que inclui composições de 286 autores que remontam ao tempo de D. Afonso V (1290-1357) mas que são sobretudo representativas da vida cultural nas cortes de D. João II e de D. Manuel I, onde a representação de *intermezzos* teatrais, ou «momos», iam de par com a dança, a música e a recitação de poesia muitas vezes organizada em debates residualmente teatrais ou em extensas sequências sobre temas propostos. Garcia de Resende seguiu o modelo dos contemporâneos cancioneiros espanhóis, e a influência da poesia castelhana é evidenciada nalgumas formas poéticas e no bilinguismo de alguns dos seus cultores portugueses, numa partilha temática e linguística em sentido inverso ao ocorrido com a lírica medieval galego-portuguesa. Há ecos de Petrarca nalguns poemas e referências implícitas a Dante nas composições designadas como os «infernos dos namorados» de que o melhor exemplo são as trovas que o próprio Garcia de Resende escreveu na voz

de Inês de Castro, a amante de D. Pedro I (1320-1367) executada por razões de Estado em circunstâncias e com consequências que Fernão Lopes registou e que, com acrescentamentos mais ou menos macabros, se tornou num tema recorrente de poesia e de teatro em várias línguas. O *Cancioneiro Geral* também incluiu poesia satírica, sobretudo escatológica e obscena, bem como alguma poesia de crítica social e de celebração cavaleiresca, integradas nas «cousas de folgar e gentilezas» que constitui a sua matéria dominante, embora o compilador, dando voz ao cronista que também era, quase o lastime no Prólogo em que prevê a necessidade de a poesia futura se devotar a temas que perpetuassem a memória dos feitos portugueses. Mas «coisas de folgar» não deixam de reflectir coisas mais profundas. O longo debate que abre o *Cancioneiro*, subordinado ao tema «cuidar e suspirar» (se o amor deve ser interiorizado ou manifestado), pode ser entendido como correspondendo, mesmo se frívola ou inconscientemente, ao grande debate contemporâneo, não sobre a «fé amorosa», mas sobre se a fé religiosa se devia exprimir na espiritualidade da devoção interior ou na materialidade das obras exteriores. Entre várias composições de alta qualidade, o *Cancioneiro Geral* inclui os primeiros poemas impressos de três figuras maiores da literatura portuguesa: Gil Vicente, Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro.

Gil Vicente (c. 1465-c. 1536) permanece o mais notável dramaturgo português com, pelo menos, quarenta e quatro obras teatrais em português e em castelhano que incluem moralidades, farsas e comédias, o alegórico e o realista, a celebração bélica e a nostalgia pastoril, a edificação moral e a crítica social, o mais puro lirismo e o mais vívido coloquialismo. Os seus inovadores «autos» trouxeram para a Corte virtualmente todos os aspectos da vida portuguesa através de personagens típicas colocadas em situações paradigmáticas: desenganados da Índia, esposas adúlteras, mulheres sábias, alcoviteiras, clero corrupto, frades foliões, fidalgos prepotentes, cobardes fanfarrões, verzejadores ridículos, médicos charlatães, juízes venais, funcionários gananciosos, mercadores desonestos, usurários roubadores, camponeses espoliados, parvos sensatos, astrólogos, feiticeiras, judeus, mouriscos, ciganos, negros, em suma, virtualmente toda a sociedade portuguesa. A sátira das indulgências

compradas, do culto idólatra dos santos, das rezas automatizadas e das crenças supersticiosas, indicam que uma atitude reformadora dentro da ortodoxia ainda era aceitável na Corte em que servia. A obra de Gil Vicente teve alguns seguidores populares em Portugal onde, no entanto, com Sá de Miranda e Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515?-1585?), predominou uma literatura dramática culturalmente importante mas de difícil representação teatral. Foi em Espanha, com Lope de Vega e Calderón de la Barca, que o seu legado teve condigna continuidade.

Francisco de Sá de Miranda (1487-1558) que, tal como Gil Vicente, escreveu várias obras em castelhano, viajou na Itália e em Espanha de 1521 a 1526, e foi o introdutor das formas poéticas associadas ao *dolce stil nuovo* em Portugal. Cerca de dois anos depois do seu regresso afastou-se da Corte, onde havia sido próximo de D. João III, e radicou-se no Norte rural do país onde, como escreveu o autor anónimo da sua primeira biografia, no fim da vida «derramava lágrimas [...] com mágoa do que lhe revelava o espírito dos infortúnios da sua terra». A sua vasta, complexa e multifacetada obra tem como fio condutor os imperativos da razão num mundo sujeito aos enganos, sejam eles os de um aparente amor usurpador da identidade individual, sejam os do exercício de um poder político ou religioso incompatível com a liberdade colectiva. «Encontrei-vos fortes amos», escreve na égloga *Basto*, «querem que os adoremos». E acrescenta: «A liberdade, que é nossa, não no-la querem deixar.» A égloga conclui com a visão de uma sociedade colectivamente enlouquecida em que a loucura passou a ser a normalidade. As cartas em verso que escreveu, incluindo uma dirigida a D. João III, constituem, no seu conjunto, uma radical condenação da política imperial portuguesa, entendendo-a como um factor de empobrecimento do reino, de corrupção moral e de submissão à materialidade. De par com as obras de intervenção pública, a sua lírica austera e rigorosa, de inspiração horaciana, também confronta o essencial paradoxo da finitude humana dentro da Natureza ciclicamente renovada, numa angustiada busca de um sentido que tornasse a vida em algo mais do que «nascer e morrer».

Bernardim Ribeiro, que se presume ter nascido, como o seu amigo Sá de Miranda, em finais da década de 1480, mas que se ignora quando

morreu, foi autor de uma das obras mais belas e mais enigmáticas de toda a literatura, a novela *História de Menina e Moça ou Saudades*. Num poema publicado no *Cancioneiro Geral*, havia cristalizado a sua situação existencial como a de um eu dividido «entre mim mesmo e mim». Éclogas posteriores trouxeram sugestões autobiográficas de um amor inalcançado que estivesse na base desse conflito de si consigo próprio. Numa elegia, a aparição fantasmática da mulher amada leva-o à visão da escuridão como a imagem da vida. Numa niilística sextina, anseia pela destruição da vontade espiritual soterrada na matéria em que se transformou. A novela é um extenso solilóquio numa voz feminina que encadeia outras vozes e tempos diferentes no mesmo espaço ambíguo de onde emerge, exilada entre serras que se não mudam nunca e águas do mar que nunca estão quedas, tornadas emblemáticas da firmeza feminina em contraste com a volubilidade masculina num mundo onde «mudança possui tudo». Nesta «cantiga de amigo» amplificada que é também o reverso pastoril de uma novela de cavalaria, não há cesuras discerníveis entre o observado e o imaginado, o objectivo e o subjectivo, a causa e o efeito, o sonho e a realidade, a vida e a morte, o presente, o passado e o futuro. A novela é dirigida por uma narradora anónima a um «amigo» de quem ela nada sabe a não ser que, «vivo ou morto, o possui a terra sem prazer nenhum», e cujo inconclusivo destino parece coincidir com o de um dos personagens masculinos cujas histórias exemplares constituem o corpo narrativo da obra: um cavaleiro-poeta tornado pastor cujo nome, mudado do seu nome verdadeiro, é Binmarder, anagrama do nome do autor de que a própria narradora é a transposição especular feminina. O texto, que a narradora se propusera escrever enquanto aguardava a «derradeira hora» sem saber se o poderia completar, termina abruptamente a meio de uma frase.

A primeira edição da *Menina e Moça* (complementada por algumas éclogas e poemas) foi publicada em Ferrara, em 1554, pelo judeu português exilado Abraão Usque, trinta e oito anos depois dos poemas incluídos no *Cancioneiro Geral*. Não se sabe o que aconteceu a Bernardim entre uma data e a outra, excepto por referências de Sá de Miranda, no fim da década de 1520, que tornam claro que caíra em desgraça na Corte

e que fora para «melhor parte», o que tanto pode significar que saiu de Portugal ou que morreu. Usque editou quase exclusivamente obras de carácter religioso ou filosófico destinadas a um público judaico, incluindo as *Consolações às Tribulações de Israel* do seu parente Samuel Usque, um livro de resistência espiritual dirigido às comunidades judaicas perseguidas na Península Ibérica. O favor que a obra de Bernardim encontrou na comunidade judaica exilada, o sentimento de exílio que a permeia e, além de outros indícios nela incrustados, o valor de firmeza atribuído à mulher num mundo em que os homens estavam sujeitos a mudanças, tornam plausível, no contexto português do tempo, que ele próprio fosse um judeu convertido ao cristianismo pelos benefícios materiais que isso lhe traria e depois reconvertido ao judaísmo por virtude de um amor que não só, como sugere, o teria dividido de si próprio, mas que o tornaria punível por heresia mesmo antes do estabelecimento da Inquisição em Portugal. Mas esta probabilidade não tem sido aceite pela relutante crítica mais tradicionalista.

A influência de Sá de Miranda e de Bernardim Ribeiro foi considerável. O poeta espanhol Alonso Nuñez de Reynoso parafraseou versos de ambos na égloga *Baltea*. Em Portugal, a celebrada égloga *Crisfal*, atribuída a Cristóvão Falcão (1515-1557?), é tão evidentemente na linha de Bernardim que foi incluída na edição de Ferrara da sua obra. O principal continuador de Sá de Miranda foi António Ferreira (1528-1569), um notável poeta na mesma tradição classicista e italianizante e autor da obra-prima do teatro português pós-vicentino, a tragédia *Castro*, em que o foco dramático é transferido dos amores de Inês de Castro e D. Pedro para o conflito entre as razões de estado e os imperativos de consciência do poder real.

As principais tendências da literatura portuguesa vão convergir e ser redimensionadas na obra de Luís de Camões (1524/5-1580). Tendo servido como militar durante mais de dezassete anos, primeiro em Ceuta e depois no Oriente, Camões foi o primeiro poeta europeu com conhecimento prolongado de culturas de outros continentes. O seu comportamento desregrado levou-o várias vezes à prisão. Foi, literária e socialmente, um «marginal» que, por virtude do seu génio, ocupou o

centro da cultura portuguesa até aos nossos dias. Antipetrarquista com uma dicção poética ostensivamente petrarquista, é um poeta desinstaladoramente moderno, porque é o poeta da incerteza num mundo em transição, que transformou a tradição humanista e neoplatonista cristã em que se insere numa demanda que contrapõe a dúvida à crença, a rotura à continuidade, a imanência à transcendência, a sexualidade à espiritualidade, a experiência à fé e, no fim da sua «vida pelo mundo em pedaços repartida», a fragmentação que encontrou à totalidade que desejou. Numa obra construída sobre antinomias, a peregrinação existencial nela representada aponta para qualquer coisa de tão inovador quanto é o direito à felicidade na terra. O amor — um amor de «homem feito só de carne e osso» — não é para ele um simulacro do divino mas a expressão suprema do conhecimento humano. Esta concepção do amor, que permeia a sua poesia lírica, é também central à significação de *Os Lusíadas*, tornando a celebração dos feitos imperiais portugueses no Oriente na épica suprema do Renascimento europeu. E, tal como a sua poesia lírica, também *Os Lusíadas* integram fundamentais antinomias. Destas, a mais significativa é a correlação que o poema estabelece entre a crítica pastoril e a celebração épica. Da perspectiva pastoril, associada ao mito da Idade de Ouro, a própria matéria da celebração épica — viagens e demandas, guerras e conquistas, riquezas e poder — reflecte a decadência que levou à queda da humanidade na Idade de Ferro. Inversamente, a épica celebra os feitos que o pastoril condena. *Os Lusíadas* é um poema épico que, em termos aliás remissivos de Sá de Miranda, faz a crítica pastoril dos próprios feitos que celebra. O triunfo da humanidade significada no poema não é tanto a viagem de Vasco da Gama à Índia, que constitui o seu suporte histórico, quanto o encontro de uma Ilha do Amor metafórica de uma nova Idade de Ouro onde todos os opostos pudessem ser reconciliados no tempo da História.

Contemporâneo de Camões no Oriente, mas tendo viajado sobretudo na China e no Japão, foi Fernão Mendes Pinto (1510?-1583), cuja *Peregrinação* pode, em muitos respeitos, ser entendida como complementar de *Os Lusíadas*. É uma prodigiosa construção simultaneamente factual e fictícia, em que um narrador autobiograficamente identificado

como o autor (um picaresco «pobre de mim») inclui na sua narrativa acções atribuídas ao belicoso e arrogante mercador António de Faria que, autobiograficamente, também corresponde ao autor. Do mesmo modo, o que o livro admirativamente descreve como sendo a China e o Japão é parcialmente factual e parcialmente fictício, servindo para representar nessas culturas e nações um espelho crítico, ou reverso utópico, da sociedade portuguesa e da cultura europeia do seu tempo. Na sua criativa mistura do verídico com o fictício e do factualmente autobiográfico com o autobiograficamente transposto, *Peregrinação* é uma notabilíssima obra literária que dir-se-ia antecipar o realismo fantástico e o romance pós-moderno.

A crítica dos desmandos do Império, que passa por Sá de Miranda, Camões e Mendes Pinto, e culmina no *Diálogo do Soldado Prático* do cronista Diogo do Couto (1542-1616), continuador das *Décadas* de João de Barros e companheiro de Camões na Índia, convergiu com uma intensificada militância cristã dentro do país. As riquezas importadas beneficiavam a nova oligarquia mercantil, mas não o povo comum. Após o estabelecimento da Inquisição, o antigo espírito humanista da coroa portuguesa tinha dado lugar ao fanatismo religioso. O projecto de conquista de terras «infiéis» nos adjacentes Algarves africanos, nunca inteiramente abandonado desde a geração dos Príncipes de Avis, passou a ser entendido como simultaneamente desejável para uma eventual colonização agrícola e para o serviço de Cristo numa «guerra justa». O próprio Camões dá voz a essa dúbia aliança n’*Os Lusíadas*. Em 1578, D. Sebastião, o fanático jovem rei a quem o poema é dedicado e cujo nascimento em 1554, após a morte de seu pai e dos outros seis filhos varões de D. João III, parecera garantir que a coroa não passaria para Filipe II de Espanha, neto de D. Manuel I, invadiu o Norte de África encabeçando um exército que virtualmente incluía todas as forças militares disponíveis no reino e a flor da nobreza portuguesa. Morreu sem descendência na batalha de Alcácer Quibir e, após dois anos de reinado do Cardeal D. Henrique, Portugal foi anexado à Espanha em 1580.

A nação traumatizada recusou-se a aceitar a morte de D. Sebastião, esperando, a todo o momento, o seu regresso salvador (e vários falsos

Sebastiões foram aparecendo, durante décadas). O latente milenarismo que havia resultado da convergência entre as tradições proféticas judaicas e cristãs magnificou-se numa espectral e persistente afirmação da subjugada identidade nacional, posteriormente designada como «sebastianismo», com o defunto rei transformado num nebuloso Rei Encoberto, bizarro híbrido de Rei Artur, de Frederico Barbarossa e de militantemente católico messias judaico. A religiosidade portuguesa, mais quietista do que a espanhola, tinha tido porventura as suas melhores expressões literárias nas meditações dialogadas de Frei Heitor Pinto (1528?-1584) e no lirismo de comunhão com a Natureza de Frei Agostinho da Cruz (1540-1619). Acentuando esta tendência, depois da anexação à Espanha a exaltação épica deu lugar a uma melancolia pastoril, literariamente enquadrável na linha de Bernardim Ribeiro e de Sá de Miranda, bem como da obra paradigmática do bucolismo ibérico, *Los Siete Libros de Diana*, escrita em castelhano pelo português Jorge de Montemor (1520/4?-1561), músico da capela de Joana de Áustria, mãe de D. Sebastião. Um escritor que nascera e vivera em Goa e que para lá voltou depois de ter participado na batalha de Alcácer Quibir, Fernão Álvares do Oriente (c. 1530-c. 1600), usou a temática de exílio inerente ao bucolismo para fazer na sua obra *Lusitânia Transformada* a representação de um Império tornado na periférica imagem fantasmática de um centro esvaziado. De uma perspectiva complementar, o cristão-novo Rodrigues Lobo (1573/4?-1621), escreveu em Portugal uma obra reveladoramente intitulada *Corte na Aldeia*, que imprime ao modelo do *Il Cortegiano* de Castiglione uma paradoxal dimensão pastoril para, em metafóricas «noites de Inverno», nostalgicamente glorificar a «dourada idade» em que os portugueses ainda não viviam exilados no seu próprio país.

Entre 1580 e a restauração da independência em 1640, Portugal viu-se envolvido nas guerras europeias de Espanha e o seu império foi ameaçado, sobretudo pelos holandeses, no Oriente, em África e no Brasil. O poderio português na Índia diminuiu mas saiu fortalecido nas Américas. Angola permaneceu portuguesa graças à intervenção de escravagistas no Brasil, que se tornaria na base da economia portuguesa.

Grande parte da classe mercantil portuguesa, que incluía uma considerável proporção de cristãos-novos, mudou-se para Espanha, acentuando a crescente provincialização económica e cultural de Portugal.

As contradições inerentes a uma nação simultaneamente provincializada e imperial, reprimida e opressora, permeiam a obra das duas personalidades literárias dominantes do século XVII português, o aristocrático D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666) e o padre jesuíta António Vieira (1608-1697), nascidos no mesmo ano, aquele em Lisboa e este na Madeira, e ambos socialmente intervenientes. António Vieira viveu no Brasil dos seis aos trinta anos, quando foi para Portugal, exerceu funções diplomáticas na Europa, foi investigado e preso pela Inquisição, e regressou ao Brasil com setenta anos. Francisco Manuel de Melo alternou entre Portugal e a Espanha, onde frequentou a brilhante Corte de Madrid. Tomou o partido do futuro D. João IV mas, depois da restauração da independência, esteve preso em Lisboa durante onze anos por razões nunca inteiramente esclarecidas e foi exilado durante três para o Brasil, onde cooperou com escravagistas no comércio do açúcar. Agiu e escreveu sobretudo no contexto ibérico, onde defendeu os direitos da sua classe aristocrática e da sua nação oprimida. Foi autor de uma vasta e importante obra histórica, pedagógica e literária em castelhano e em português que inclui, em português, inovativos poemas de rima branca e de metrificação livre, e uma sarcástica (e, ideologicamente, algo retrógrada) farsa sobre as pretensões à nobreza por quem nela não nascera, *O Fidalgo Aprendiz*, prenunciadora do *Bourgeois Gentilhomme* de Molière. No *Tratado da Ciência Cabala*, publicado postumamente mas revelador de quanto o profetismo, que condena em todas as suas formas, continuava activo no Portugal do seu tempo, faz uma interessante distinção entre o que designa como «injunta cabala», praticada pelos judeus, e uma «justa cabala» de legítimo uso cristão porque correspondente à retórica tradicional, sugerindo no prólogo que o seu livro poderia ser útil para investigações inquisitoriais a cristãos-novos. António Vieira que, pelos seus admiráveis sermões e cartas, é justamente considerado o mestre supremo da prosa portuguesa, pugnou pelos direitos negados aos povos oprimidos pela sua nação, dentro e fora

dela, protegeu os ameríndios, condenou acerrimamente a escravatura («o contrato que o Demónio fez») e insurgiu-se contra a perseguição inquisitorial dos cristãos-novos. Agiu e escreveu num contexto humanitário universal e foi dessa perspectiva que desejou a restauração da independência de Portugal.

A sua obra mais perturbadora é uma brilhante construção intelectual de nacionalismo profético, que Francisco Manuel de Melo certamente condenaria, a *História do Futuro*, onde retoma e refunde a tradição sebastianista não já para anunciar o regresso do Rei Encoberto mas para transformar a ideia do seu regresso, incarnável noutros monarcas portugueses, na antevisão de um Quinto Império espiritual em que a paz universal reconciliaria todos os povos e nações até à consumação dos séculos. O que distingue esta obra de outras visões proféticas é o exercício de uma lógica exegética que literaliza a profecia como um produto da razão e não da fé, resultando nem sequer numa representação metafórica de um futuro desejado, como Camões havia feito n' *Os Lusíadas*, mas no que caracteriza como o retrato da cópia antes do original. É como se o antigo misticismo profético se tivesse fundido com moderna ficção científica sobre mundos futuros.

A restauração da independência não levou ao Portugal que, das suas diferentes perspectivas, Francisco Manuel de Melo ou António Vieira teriam desejado. Para garantir uma aliança que fortalecesse a sua posição no país, D. João IV deu Bombaim como dote do casamento de Catarina de Bragança com Carlos II, desse modo contribuindo para que a Inglaterra viesse a ter a soberania sobre a Índia que Portugal nunca teve. O Brasil já era, e continuou a ser até à independência em 1822, a prioridade da política imperial portuguesa, e possibilitou a manutenção de uma corte faustosa num país que pouca riqueza própria produzia. A repressão religiosa, quanto mais não fosse, aumentou em Portugal depois da Restauração, com nefastas consequências culturais. A música sacra e a arquitectura barroca floresceram, mas o teatro, desmotivado pela provincialização do país durante a união com a Espanha, só iria ter uma breve, embora notável, expressão original no primeiro terço do século XVIII com António José da Silva (1705-1739), popularmente

conhecido como «o Judeu». Nasceria no Rio de Janeiro, onde a sua família cristã-nova se refugiara, entusiasmou a população lisboeta com as suas comédias musicadas e engenhosamente representadas por bonifrates, e foi queimado em auto-de-fé pela Inquisição.

A literatura barroca, de que Francisco Manuel de Melo fora um dos primeiros representantes, derivou para um cultismo por vezes formalmente brilhante (e nalguns aspectos antecessor da moderna poesia visual) mas sintomático de uma sociedade reprimida que se manifestava em brejeirice fradesca, em morbidez necrofílica e em representações caricaturais do feminino. Mas estas circunstâncias também levaram à tentativa de emergência de uma literatura conventual feminina que posteriormente teria uma transposta representação francesa nas *Lettres Portugaises* atribuídas a uma emblemática religiosa portuguesa. No Brasil, o poeta Gregório de Matos (1633-1696), alcunhado de «o Boca do Inferno» pelo seu estro desbragado e verrinoso, personificou a contrapartida colonial da hipocrisia conventual portuguesa que, no século seguinte, no rarefeito contexto da literatura árcade, teria em Portugal uma correspondente expressão nas composições mais obscenas, e também as literariamente mais originais, do boémio e aventureiro poeta pré-romântico Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805). A sua celebração de um priapismo escatológico indiscriminadamente exercido em — ou, melhor dito, contra — mulheres, homens, crianças, animais, talvez seja, no entanto, menos reveladora de uma consciência libertária do que sintoma de uma sociedade repressiva. Tendo-se tornado numa referência de culto popular, Bocage beneficiou também de uma surpreendente protecção da Marquesa de Alorna (1750-1839), cosmopolita anfitriã de salões literários, competente poeta arcádica e celebrada autora de admiráveis cartas. Olhando o país de fora, «estrangeirados» da geração anterior, como Ribeiro Sanches (1699-1783) e Luís António Verney (1713-1792) tinham produzido importantes obras didácticas sobre as «dificuldades que tem um reino velho a emendar-se» e sobre o «verdadeiro método de estudar».

Na segunda metade do século XVIII, a nação retrógrada, supersticiosa, beata e inculta foi modernizada à força pelo Marquês de Pombal (1699-1782) — ele próprio, ideologicamente, um «estrangeirado» —,

o despótico mas iluminado primeiro-ministro de Portugal durante o reinado de D. José (1714-1777). Tendo consolidado o seu poder com a reconstrução da cidade de Lisboa arrasada pelo terramoto de 1755, Pombal reformou o ensino, trazendo-o para o «século das luzes», promoveu a criação de uma classe média que desenvolvesse a agricultura e a indústria, e implementou uma política de investimento no Brasil e de nacionalização do comércio colonial. A sua política visou a mitigar alguns dos efeitos económicos mais negativos do Tratado de Methuen de 1703 sobre as relações comerciais entre a Inglaterra e Portugal, sob cujas provisões Portugal renunciara à criação de novas manufacturas. Pombal expulsou os jesuítas, por considerar que as suas actividades em Portugal e no Brasil antagonizavam o exercício do poder central. Por razões semelhantes, controlou o poder político do vice-reino em Goa, que fruía de uma relativa autonomia, e retirou-lhe a jurisdição sobre os territórios na África Oriental, que passaram a ter capital própria na Ilha de Moçambique. Em 1773 aboliu a distinção legal entre «cristãos-velhos» e «cristãos-novos», implementando uma medida que só foi adoptada em Espanha quase um século depois, em 1865. As reformas económicas, comerciais, culturais e sociais do Marquês de Pombal criaram as bases para muitos dos desenvolvimentos do país implementados no século XIX. Mas estava a remar contra a maré e o seu projecto modernizador teve pouca continuidade imediata.

Os exércitos de Napoleão invadiram a Espanha e Portugal em 1807-1808. A Inglaterra interveio, a família real portuguesa transferiu-se para o Brasil, onde permaneceu durante a subsequente Guerra Peninsular, tornando o Rio de Janeiro na primeira capital não europeia de um império pluricontinental. Em 1821, na sequência de uma radical revolução liberal no ano anterior, a família real regressou a Portugal. Mas foi sem o príncipe real, D. Pedro (1798-1834), que aderiu ao previsível movimento de independência na colónia, abdicou do trono português e seria proclamado imperador do Brasil em 1822. O seu irmão, D. Miguel (1802-1866), assumiu o poder em Portugal e restaurou o antigo regime absolutista. O país polarizou-se numa sangrenta guerra civil. D. Pedro abdicou a coroa imperial brasileira, encabeçou as tropas liberais exiladas,

que incluíram alguns notáveis intelectuais, reassumiu a coroa portuguesa e, como D. Pedro IV, estabeleceu um regime constitucional mais moderado do que os revolucionários haviam desejado e mais radical do que os absolutistas desejavam, num país exausto, dividido e virtualmente arruinado, onde grande parte do povo comum, dominado pelo clero, havia depositado no «miguelismo» um renovado pendor sebastiânico, e a nova classe governante, por uma combinação de culpas próprias e de culpas herdadas, não conseguiu responder às necessidades do país.

Ainda assim, Portugal entrou numa nova era culturalmente fecunda, cujos parâmetros históricos, de uma ampla perspectiva, podem ser marcados pela independência do Brasil em 1822 e pela independência das colónias africanas em 1975, quando o país, finalmente liberto dos dúbios benefícios do império, regressou às suas fronteiras medievais. Esse século e meio de História incluiu períodos de agitação política e de estagnação social, um regicídio consequente de um ultimato inglês, a transformação da monarquia liberal num regime republicano que dela pouco se diferenciou, a participação na Primeira Guerra Mundial, uma ditadura de inspiração ideológica fascista durante quarenta e oito anos, a não participação na Segunda Guerra Mundial, treze anos de guerras coloniais e, finalmente, o estabelecimento da democracia pós-colonial em que o país actualmente vive.

Como noutros países europeus, o liberalismo coincidiu em Portugal com o romantismo literário, de que os grandes mestres tutelares foram Alexandre Herculano (1810-1877) e Almeida Garrett (1799-1854). Ambos se haviam exilado durante a repressão miguelista e ambos combateram nos exércitos liberais. Herculano contribuiu como ninguém para a recuperação de uma ideia de portugalidade anterior à expansão imperial, quer através das suas monumentais obras de pesquisa documental, sobre os municípios regionais e sobre a Idade Média (os minuciosos quatro volumes que completou da *História de Portugal* só cobrem um período que vai da fundação da nacionalidade e que não chega ao reinado de D. Dinis), quer em obras de ficção histórica e de literariamente recuperadas, *Lendas e Narrativas*, algumas das quais remetem aos escritos pioneiros dos «livros de linhagens».

Almeida Garrett fez mais do que seria legítimo esperar de qualquer cidadão e de qualquer escritor. Tomou armas por uma causa, legislou, dirigiu instituições culturais, foi um corajoso comentador político e um lúcido teorizador estético. Encarregado de dinamizar o moribundo teatro português, escreveu ele próprio as peças que não havia. Coligiu e integrou na literatura culta a tradição oral da cultura popular. Recuperou no seu teatro, na sua poesia e nos seus romances a temática nacional de uma cultura esquecida de si própria. Escreveu um longo poema narrativo sobre Camões, que caracterizou como «um romântico antes do século» e uma peça teatral cujo título remete a Gil Vicente (*Um Auto de Gil Vicente*) e cuja personagem principal é um romantizado Bernardim Ribeiro. A sua peça *Frei Luís de Sousa* é uma obra-prima do teatro romântico europeu e o seu romance experimental *Viagens na Minha Terra*, pela inovadora integração estrutural do fictício no factual e de ambos no simbólico, é a obra inaugural da moderna ficção portuguesa. São obras que visam à formação de uma nova consciência nacional, a peça centrada nos antigos fantasmas sebastiânicos, o romance nos recentes pesadelos da guerra civil. Explicitamente referenciado a Camões e a Bernardim Ribeiro, o romance faz a narrativa de uma viagem «Tejo arriba» que, sendo simbolicamente em sentido inverso ao da viagem marítima celebrada n’*Os Lusíadas*, se torna numa complementar demanda das incontaminadas essências da nação antes de ser corrompida pela materialidade. A poesia de Garrett, formada no gosto neoclássico, nem sempre tem a vivacidade coloquial da sua prosa e do seu teatro. O poeta só encontrou a voz adequada ao seu sensualismo algo byrónico nos versos de maturidade, onde representa os conflitos inerentes a uma sexualidade sem amor ou, num poema de aguda veracidade psicológica, *Cascais*, o desolamento de uma paixão cuja partilha levou ao saciado reconhecimento mútuo do desacontecer do amor, sem desejo e sem remorso.

O vigor inaugural do romantismo português gradualmente deu lugar a um novo academismo literário que, por seu turno, levou a um sentimentalismo mórbido e socialmente pactuante. Não assim na obra de Camilo Castelo Branco (1825-1890). Embora este prolífico

novelista, autor de mais de uma centena de livros, seja habitualmente caracterizado como romântico, a sua obra pode ser melhor entendida como produto de uma atitude realista ainda sem nome de escola literária, que se manifestou no tratamento de situações romanescas em termos da sua exemplaridade social, na caracterização de personagens como exemplificativas das suas circunstâncias e das suas circunstâncias como representativas da sociedade em que viviam. Camilo foi um escritor profissional — o primeiro que, em Portugal, viveu exclusivamente da escrita — e conhecia bem o seu público. Foi um mestre da manipulação literária do sentimentalismo sem ser ele próprio sentimental, por vezes mesmo tomando o risco de distanciar o leitor, ironicamente prevenindo-o, antes de uma das suas características cenas de «quebrar o coração», que se preparasse para ter o coração quebrado. E depois, friamente — mesmo cruelmente — quebrava-o. O ambiente social privilegiado pelas suas novelas é o Norte rural e, psicologicamente, ainda feudal, dominado pela antiga aristocracia empobrecida. Um dos seus temas favoritos é o conflito entre os deveres da honra e os direitos do coração. As mulheres são sacrificiais, os homens prepotentes. Supremo estilista e proficiente narrador, as suas melhores novelas têm a inexorabilidade das tragédias clássicas. O tempo e o espaço em que decorrem tornam-se exemplares de conflitos e de sentimentos de qualquer tempo em qualquer espaço. E, por isso, sobreviveram, como magníficas construções literárias, à sociedade de que são o testemunho.

Garrett havia escrito nas *Viagens*: «O povo, o povo povo, está são: os corruptos somos nós, os que cuidamos saber e ignoramos tudo.» Camilo porventura conheceu melhor o «povo povo» do que Garrett. E, por isso, também o idealizou menos do que iria ser idealizado por outro escritor em trânsito para o realismo, Júlio Dinis (1839-1871), cujos paraísos campestres, no entanto, por vezes deixam entrever cobras verdadeiras em jardins artificiais. Mas, como com apta injustiça Eça de Queirós iria dizer, Júlio Dinis «viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve». O que aliás não deixa de ser refrescante como contraste ao ponderoso ultra-romantismo em que cronologicamente a sua obra se situa.

Os escritores realistas da chamada «Geração de 70» tomaram armas literárias contra a falta de «bom senso e bom gosto» diagnosticada num famoso opúsculo de Antero de Quental (1842-1891), recuperando os fundamentos estéticos e ideológicos da geração de Garrett e de Herculano para os reformular, nos seus próprios termos, à luz do positivismo de Comte, do socialismo de Proudhon, do evolucionismo social de Herbert Spencer e de um realismo literário de inspiração francesa. Antero de Quental, que iria também revelar-se como um notável poeta de incidência metafísica, foi o pensador político e filosófico da geração. Eça de Queirós (1845-1900) é um romancista de cimeira na ficção europeia oitocentista. E Oliveira Martins (1845-1894) foi um historiador, simultaneamente rigoroso e apocalíptico, cuja visão fantasmática de Portugal ainda hoje é determinante para o entendimento que os portugueses têm de si próprios. Central a esse entendimento é a ideia de um processo de decadência que cada um desses escritores, de diversas perspectivas, representou nas suas obras, com o partilhado propósito de contribuírem para que fosse revertido.

Numa obra intitulada *Portugal na Balança da Europa*, Almeida Garrett havia analisado as causas do malogro da revolução liberal atribuindo-as à marginalização do povo comum. Antero de Quental, de uma perspectiva histórica mais ampla mas complementar, analisa nas *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* como essa decadência teria resultado da convergência entre o catolicismo contra-reformista, a monarquia absolutista e (em inusitado contraste com as habituais percepções) a expansão ultramarina, que tinha exaurido as energias do país ao mesmo tempo que criara hábitos de ociosidade disfarçados numa aparente grandeza imperial. Eça de Queirós representa na sua obra-prima, *Os Maias*, uma nação incestuosamente virada sobre si própria e complacente na sua alienação. E Oliveira Martins, partindo da metáfora organicista da «sobrevivência dos mais fortes» que Herbert Spencer baseara no darwinismo social, faz na sua *História de Portugal* o retrato, literariamente prodigioso mas historicamente implausível, de um país desde sempre inviável e há muito morto, que só fantasmaticamente sobrevivera a si próprio. A verdade, porém, é

que a decadência portuguesa foi então, e continuou a ser, muito exagerada. Porque também é verdade que poucos países do tamanho de Portugal criaram uma cultura própria tão rica e tão diversa, mesmo quando estavam a negá-la.

Em 1808, num reverso da política do Marquês de Pombal, os portos do Brasil haviam sido abertos a todas as nações e o subsequente tratado comercial com a Inglaterra, dois anos depois, arruinara as bases da economia portuguesa. A proclamação da independência do Brasil em 1822 agravou ainda mais a situação precária das receitas nacionais. Tornou-se imperativo criar novas fontes de riqueza, não já provenientes do ultramar, mas dentro do próprio país. A política económica iniciada pelo Marquês de Pombal foi parcialmente recuperada e continuada através de novas iniciativas. Para alguns, a solução estaria no desenvolvimento da agricultura e, pela primeira vez em muitos séculos, Portugal chegou a exportar trigo para as colónias e para o estrangeiro. Para outros, o caminho prioritário era o desenvolvimento industrial, que teve resultados particularmente positivos na área dos têxteis mas que também fomentou outras indústrias. As duas políticas convergiram e foram beneficiadas pelo desenvolvimento dos transportes e comunicações, com a construção de uma rede ferroviária que atingiu as zonas mais remotas do país. A política do Liberalismo foi a expressão económica da necessidade de «olhar para dentro» a que Almeida Garrett, um dos seus principais defensores — e por isso também um dos seus mais severos críticos — tinha dado expressão literária.

Antero de Quental foi o único membro da Geração de 70 que, tal como Sá de Miranda nos alvares da expansão ultramarina, viu no Império um factor de decadência. Os outros, incluindo Oliveira Martins, continuaram a avaliar a decadência portuguesa em contraste com as passadas glórias imperiais. Perdido o Brasil e só com uma presença nominal na Índia, a África seria a nova esperança da nação. O governo republicano, estabelecido em 1910, decidiu a entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial, tomando o partido da Inglaterra, por considerar que esse seria um modo de preservar as colónias em África que, antes do início da guerra, tinham sido objecto de dois

acordos secretos entre a Inglaterra e a Alemanha para as dividirem entre si. Cerca de quinze anos antes, a desnecessária humilhação do ultimato inglês de 1890 sobre a posse dos territórios nominalmente portugueses entre Angola e Moçambique — o chamado «mapa cor-de-rosa» — tinha causado um intenso fervor nacionalista que levou ao assassinato do rei D. Carlos em 1908 e à proclamação da República em 1910. O poeta republicano Guerra Junqueiro (1850-1923) transpôs a visão fantasmática da nação cristalizada na *História de Portugal* de Oliveira Martins nos tonitruantes versos do poema dramático *Pátria*, onde a nostalgia sebastiânica é transferida para uma visão mística da República como salvação nacional.

Ideologias políticas e teorias estéticas sempre influenciaram a literatura, mas a melhor literatura e, sobretudo, poesia, é aquela que as consegue superar. Foi esse o caso de dois poetas que escreveram no fim do século XIX, Cesário Verde (1855-1886) e António Nobre (1867-1900), aquele um burguês politicamente identificado com o socialismo revolucionário, este um proprietário rural identificado com o catolicismo tradicionalista, mas ambos mestres de uma dicção poética tão original quanto inovadora, mesmo no que partilharam com os movimentos estéticos da Europa finissecular. Cesário Verde constrói rigorosos poemas de «compasso e esquadro» em «poliedros» simultaneamente afins do que viria a ser a estética cubista e as técnicas cinematográficas de corte e montagem. Demonstrou analiticamente os males do mundo dando-lhes expressão objectiva. António Nobre usa a livre musicalidade dos seus versos para criar um espaço intervalar entre a estridência do protesto e uma subjectiva resignação masoquista perante os males do mundo. As suas contrastantes dicções poéticas convergem, no entanto, em representações imagísticas não apenas caracterizáveis como simbolistas mas também surrealizantes, prenunciando o modernismo associado à revista *Orpheu*.

Tematicamente, a poesia de Nobre tem pontos de contacto com um neobucolismo manifestado no lirismo contemplativo de João de Deus (1830-1896), que foi considerado o poeta português mais importante do seu tempo. Esse neobucolismo, com ênfase no regresso aos valores

rurais e às raízes culturais nacionais, adquiriu uma dimensão política com o inapropriado nome de «neogarrettismo», com tendências ideológicas tão distantes de Garrett quanto eram de João de Deus. O neogarrettismo foi reconfigurado no pensamento político profascista do chamado «Integralismo Lusitano» e no movimento literário e filosófico designado como «saudosismo», que teve a sua expressão mais eloquente no visionarismo poético de Teixeira de Pascoaes (1877-1952). Redimensionando o sebastianismo a partir da visão funérea de Portugal elaborada por Oliveira Martins, o Saudosismo visava a reencontrar a essencialidade espiritual de Portugal numa concepção nacionalista que redimensionasse a nostalgia do que poderia ter sido no que seria o prenúncio de um nova universalidade portuguesa. Fez assim também uma reciclagem poética do profetismo filosófico do Padre António Vieira na *História do Futuro*.

As ideias subjacentes ao Saudosismo foram retomadas por Fernando Pessoa (1888-1935) no único livro que publicou em vida, *Mensagem*. Fernando Pessoa, hoje em dia reconhecido como um dos maiores poetas europeus do século XX e, para muitos, um igual ou superior a Camões, foi a personalidade dominante do movimento modernista português associado à revista *Orpheu*. Pessoa desdobrou-se em diversas personagens de si próprio — os «heterónimos» do que caracterizou como o seu «drama em gente» —, foi um habitante de mundos mentais, o supremo «fingidor» que, como diz num poema, imita a Deus para, «quebrando a alma em pedaços e em pessoas diversas», construir um universo sem «infinito» e sem «unidade» que é simultaneamente um artifício da eternidade e o mapa de uma humana finitude desintegrada e reconstruída como «toda a gente e toda a parte».

O Modernismo português esteve inicialmente associado a um Futurismo de inspiração italiana. Os seus praticantes mais notáveis incluíram, além de Pessoa, o poeta e novelista Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e o pintor, poeta e novelista José de Almada Negreiros (1893-1970). A obra destes seminais iconoclastas, bem como do poeta simbolista Camilo Pessanha (1857-1926), que foi adoptado por eles como parte da sua família literária, só começou a ser amplamente publicada e

reconhecida na década de 1940. Os «malucos do *Orpheu*», como haviam sido caracterizados, causaram um breve escândalo, mas a vida literária foi prosseguindo sem os vários «ismos» a que estiveram associados. No entanto, o seu tardio reconhecimento público levou a uma marginalização retrospectiva de outros escritores desse tempo. Ignorar esses escritores é reduzir a literatura portuguesa das primeiras décadas do século XX a uma espécie de monocultura do subdesenvolvimento, com Pessoa & Co. como a sua única manifestação. O sensorialismo crepuscular do simbolismo de Camilo Pessanha pouco terá tido a ver com o algo mecanicista simbolismo praticado pela personalidade literária então dominante de Eugénio de Castro (1869-1944), mas pode ser melhor apreciado quando tematicamente relacionado com algolagnia alucinatória do teatro e da ficção de Raul Brandão (1867-1930) e com o teatro, a poesia e a ficção de António Patrício (1878-1930), cujo sensualismo necrófilo, por sua vez, corresponde ao narcisismo suicida de Mário de Sá-Carneiro, se é que não também à voluptuosidade feminina sadomasoquista de Florbela Espanca (1894-1930). O pessoano «drama em gente» tem um equivalente literário nos desdobramentos da personalidade que M. Teixeira-Gomes (1860-1941) caracterizou como um alucinatório «teatro da alma». Mas o erotismo libertino representado de modo simultaneamente comprazido e condenatório nas novelas de Teixeira-Gomes como redutor da mulher à mera fisicalidade também tem uma correspondente expressão celebratória na hedonística fisicalidade homossexual da poesia de António Botto (1897-1959). E ambos têm elementos em comum com a novela *A Confissão de Lúcio* de Sá-Carneiro, que transpõe o exercício da homossexualidade masculina para o simulacro fantasmático de um corpo feminino sem identidade própria.

Em 1926 um golpe militar pôs fim ao regime democrático em que, a despeito de várias crises e mudanças (incluindo o fim da Monarquia e a implantação da República em 1910), Portugal vivera durante mais de um século. António de Oliveira Salazar (1899-1970) estabeleceu o chamado Estado Novo, chefiando um regime ditatorial que durou até quatro anos após a sua morte. Após quase meio século de ditadura, a democracia foi restabelecida, por outro golpe militar, em 1974. De uma

perspectiva cultural, o impacto mais evidente do regime ditatorial tinha sido o estabelecimento de uma Censura oficial, que controlava não só a informação pública mas também as artes e a literatura. Os intelectuais portugueses ficaram exilados no seu próprio país, como nos tempos das seiscentistas «cortes na aldeia».

No ano seguinte ao golpe militar na origem do Estado Novo, um grupo de estudantes de Coimbra fundou a revista *Presença*, que iria ser associada ao que veio a ser designado como «o segundo modernismo». As personalidades dominantes dessa geração foram o poeta, novelista, dramaturgo e crítico literário José Régio (1901-1969), o poeta e contista Miguel Torga (1907-1995) e o romancista e crítico literário João Gaspar Simões (1903-1987). Edmundo de Bettencourt (1889-1973), um dos fundadores da revista, mas que dela se afastou, teria estabelecido uma ponte entre o modernismo e o surrealismo nos seus *Poemas Surdos*, dos anos de 1930, que permaneceram inéditos até à década de 1960. A *Presença* sem dúvida contribuiu decisivamente para um reconhecimento mais amplo dos poetas do *Orpheu*, sobretudo através da obra crítica de Gaspar Simões. A sua monumental *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, de 1950, foi para isso fundamental, a despeito das limitações que uma abordagem demasiadamente psicologista possa ter. José Régio preferia Sá-Carneiro a Fernando Pessoa. Também em 1950, escreveu na sua antologia *Líricas Portuguesas* que, sobre Fernando Pessoa, «parece ser demasiadamente cedo para [...] se formar, e firmar, um daqueles juízos que só o Tempo confirma».

Tenha sido um «segundo modernismo» ou não, os presencistas ficaram a dever mais a uma anterior tradição literária portuguesa — e à literatura de outras línguas, especialmente a francesa — do que propriamente ao Modernismo. O mesmo é verdade para os escritores da geração seguinte, na sua maioria associados a uma esquerda política que se opunha ao regime ditatorial, e autodesignados como «neo-realistas» em prudente disfarce do «realismo socialista» de inspiração comunista que teriam desejado praticar. Esses escritores mais jovens condenaram o que consideravam ser um absentismo político por parte dos presencistas. Foi uma percepção injusta, já que nenhum presencista apoiou

a ditadura e alguns deles se lhe opuseram. Mas não eram marxistas, como os neo-realistas se consideravam. E tanto os presencistas como os neo-realistas, em consequência do fechamento cultural imposto pela ditadura, deram mais atenção às vidas decorridas na província do que na capital de onde o poder político emanava. A Censura era especialmente vigilante em relação à literatura em prosa e ao teatro e, embora tenha havido alguns notáveis contos e romances, o género literário que melhor sobreviveu foi a poesia, porque as metáforas sempre conseguem dizer o que se pretende silenciar: «papoilas nos trigais» significavam o vermelho da revolução num país agrário; «Notícias do Bloqueio» iria ser o título de um poema de amor — tornado título de uma efémera revista literária — que dava notícia da impossibilidade do amor numa nação bloqueada. A insularidade tornou-se ela própria numa equivalente metáfora existencial na ficção do também notável poeta e carismático professor de Literatura, de origem açoriana, Vitorino Nemésio (1901-1978).

Durante a Guerra Mundial de 1939-1945, Lisboa tinha sido um simulacro irreal da tragédia que estava a decorrer no resto da Europa, com os aliados e os nazis coexistindo pacificamente, membros da Gestapo e refugiados judeus cruzando-se nas ruas e frequentando os mesmos cafés sob o olhar paternalista da polícia política portuguesa. Mas essas extraordinárias circunstâncias de incidência universal só muito superficialmente foram reflectidas na literatura portuguesa desse tempo. O país continuou na periferia do que estava a acontecer no resto do mundo e os mortíferos conflitos entre ditaduras e democracias foram entendidos sobretudo em termos ideológicos da perspectiva do microcosmo político nacional. Os intelectuais portugueses tinham esperado que o triunfo dos aliados levasse ao fim da ditadura em Portugal. Não aconteceu. Pelo contrário, a Guerra Fria possibilitou a consolidação do regime com o apoio das democracias anticomunistas. Portugal iria permanecer um país economicamente subdesenvolvido em contraste com as outras nações europeias depois de recuperadas dos rigores da guerra. Salazar não acreditava em desenvolvimento, preferia a estabilidade financeira, social e política que tinha assegurado no seu país.

Enquanto a Espanha franquista desejou beneficiar do Plano Marshall, que lhe foi recusado, os americanos ofereceram-no a Portugal, que só parcialmente acabou por aceitá-lo. No entender de Salazar, um excessivo desenvolvimento económico ameaçaria o *status quo*, resultando em maior mobilização social e abrindo o país para os perigos da democracia. Expectativas frustradas tanto podem levar à resignação como à revolta. Nos anos de 1950 ambas as atitudes coexistiram em Portugal.

A literatura do pós-guerra consolidou a herança modernista do início do século, finalmente assumida e diversamente redimensionada em notáveis obras de notáveis escritores. Jorge de Sena (1919-1978), um rigoroso poeta, brilhante novelista e renovador ensaísta, foi porventura a personalidade dominante desse tempo. Mas, entre outros nomes que poderiam — e deveriam — ser mencionados, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), é justamente considerada a voz poética mais luminosa da moderna poesia portuguesa; David Mourão-Ferreira (1927-1996), além de perceptivo ensaísta, foi um poeta e novelista de subtil sensualidade; o poeta e romancista Carlos de Oliveira (1921-1981) e o poeta Egito Gonçalves (1920-2001) — autor das «Notícias do Bloqueio» — souberam combinar inovação literária e empenhamento político. Esse período foi também caracterizado pela experimentação surrealista, não apenas como um movimento estético (que, se o fosse apenas, teria sido algo tardio) mas sobretudo como uma expressão de rebeldia política, moral e social. Os poetas Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2008) e Alexandre O'Neill (1924-1986) foram as personalidades cimeiras desta tendência. Nos finais dos anos de 1950, Herberto Helder (1930-2015), o mais pujante talento poético que emergiu na segunda metade do século XX, escreveu textos de extraordinária fluência bárdica rigorosamente organizados como uma «arte combinatória» de perspectivas, vozes, citações, em que as fronteiras entre a designação e a metáfora, ou a objectividade e a subjectividade, eram obliteradas. Outros poetas, como Pedro Tâmen (n. 1934), seguiram uma via mais «barroca», elaborando os seus textos em rigorosas estruturas formais e praticando dentro delas uma contrastante disjunção ou desintegração sintáctica, como se as palavras explodissem dentro

do seu casulo confinador ou, na poesia de Ruy Belo (1933-1978), se prolongassem em ondulações musicais. Aos dezanove anos, Almeida Faria (n. 1943) surpreendeu o meio literário português com uma narrativa que deve tanto à experimentação poética quanto à música serial. A poesia concretista também floresceu nos anos de 1960, obliterando fronteiras entre a palavra escrita e as artes visuais. Na ficção desse tempo José Cardoso Pires (1925-1998) foi quem melhor encontrou um modo de mostrar as circunstâncias políticas e sociais portuguesas elaborando meticulosas construções literárias simultaneamente específicas e de ampla ressonância intemporal. Foi ele o pioneiro do que viria a ser a nova ficção portuguesa posterior à revolução de 1974.

Em 1961 o país viu-se confrontado com insurreições nas colónias africanas. O regime orgulhava-se de que Portugal, tendo sido a primeira potência imperial europeia, era também a única que sobrevivera aos prevaletentes «ventos da mudança» da descolonização noutros impérios. Assim, para que nada mudasse, iniciou uma guerra colonial que tudo mudou. As riquezas das colónias africanas nunca foram tão lucrativamente exploradas por Portugal como haviam sido as do Brasil. A maior parte dos intelectuais portugueses, na primeira metade do século XX, pouca atenção tinham dado à África, como se o Império fosse apenas uma ficção da propaganda do regime. Mas em 1965, por razões tão políticas quanto literárias, a Sociedade Portuguesa de Escritores atribuiu o seu prémio de ficção à colectânea de contos *Luanda*, cujo autor, Luandino Vieira (n. 1935) tinha sido preso em Angola em 1961 por «actividades subversivas» e internado no campo prisional de Tarrafal, em Cabo Verde. A Sociedade Portuguesa de Escritores foi extinta e os seus dirigentes foram presos. A realidade africana entrou na consciência literária portuguesa, mas a grande eclosão de literatura directamente relacionada com as guerras coloniais só iria acontecer quando elas terminaram.

Um indício de mudança dentro da rigidez social e política de Portugal foi a crescente presença de mulheres no âmago da sua literatura. Isto aconteceu não tanto pela emergência de uma escrita feminista propriamente dita, embora também tivesse havido, mas sobretudo, e

talvez mais significativamente, pelo facto de as mulheres se terem naturalmente assumido em obras literárias de colectiva relevância que acontecia serem escritas por mulheres. Em poesia, uma das primeiras referências explícitas à guerra colonial foi feita numa especular «canta-tiga de amigo» de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), em que as férteis barcas dos amados se transformam nos mortíferos barcos que os levam para a guerra. As *Novas Cartas Portuguesas* (título de referência irónica às conotações conventuais das setecentistas *Lettres Portugaises*) escritas pelas chamadas «Três Marias» — Maria Teresa Horta (n. 1937), Maria Velho da Costa (n. 1938) e Maria Isabel Barreno (1939-2016) — foram adoptadas fora de Portugal como uma obra emblemática da causa feminista internacional. Em Portugal as autoras foram perseguidas pela polícia política devido à condenação que faziam da guerra colonial, da emigração económica e — sim, também — da marginalização das mulheres, como questões fundamentais que afectavam todos os portugueses, mulheres e homens. A explícita sexualidade da poesia de Maria Teresa Horta é a sexualidade de uma mulher celebrando desinibidamente o prazer partilhado com um corpo masculino que também é celebrado. O universo barroco das novelas de Maria Velho da Costa é tanto mais universalmente abrangente quanto mais feminino. Um dos primeiros e melhores romances sobre a guerra colonial foi de Lúcia Jorge (n. 1946), escrita de uma perspectiva feminina mais ampla do que várias obras «masculinas» sobre o mesmo tema. E outras carismáticas escritoras também não se confinaram a uma escrita exclusivamente caracterizável como feminina. Os romances de Agustina Bessa-Luís (n. 1922), de intemporal incidência mítica, inserem-se num cânon literário que remonta a Camilo Castelo Branco. O sensorialismo hermético de Maria Gabriela Llansol (1931-2008) resulta num artificioso esvaziamento do sujeito narrativo que transcende as distinções de género, seja ele masculino ou feminino, com múltiplos níveis de realidade convergindo na fluida corrente da escrita.

Em 25 de Abril de 1974, as forças armadas portuguesas desistiram de lutar em guerras que ainda não tinham perdido mas que não podiam ganhar e derrubaram o regime político que tinham servido até então,

adoptando a independência das colónias como uma causa comum a colonizadores e a colonizados. Os militares tornaram-se nos inesperados implementadores da nova democracia portuguesa. Portugal é agora um país não menos eficiente nem mais corrupto do que outras democracias europeias e um membro relativamente cumpridor da União Europeia, a despeito de crises mal partilhadas e de punições mal geridas. Entretanto, construíram-se estradas que abriram o interior do país, investiu-se na educação e na saúde públicas, criaram-se quadros profissionais. Tudo considerado, passou a ser um país normal. Mas, para que isso acontecesse, foi necessário não só que as antigas colónias se tornassem independentes de Portugal mas que Portugal se tornasse independente das colónias. O pensador que mais intensamente tem caracterizado a identidade nacional através da literatura, Eduardo Lourenço (n. 1926), fez a «psicanálise mítica do destino português» como uma nação que «projecta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro». Talvez esta «nave-nação» (como também metaforizou o seu permanente trânsito entre o que julga ter sido e o que desejaria poder ser) tenha agora chegado a terra firme.

Ainda é cedo para caracterizar a nova literatura que está a emergir do renovado Portugal pós-sebastianista e pós-colonial. Assim, por exemplo, ao mesmo tempo que tem havido uma sabedora renovação da dicção poética canónica portuguesa — como evidenciada na polisémica poesia de Nuno Júdice (n. 1949) — as intertextuais ficções narrativas de Gonçalo M. Tavares (n. 1970) inserem-se num pós-modernismo críptico e conceptual de referenciação cultural centro-europeia. E uma salutar assertividade feminina tem continuado a manifestar-se na poesia e na ficção. Venha o futuro a ser o que for, quanto mais próximo se está de um período literário mais uma listagem de nomes está sujeita aos dois erros gémeos que são o excesso e a omissão. O actual panorama editorial português, como acontece noutros países, está dominado pelos grandes conglomerados, e nem sempre a qualidade literária corresponde ao sucesso comercial. Mas também começam a surgir pequenas editoras que se arriscam a publicar uma literatura da diferença e não da semelhança, quer recuperando

autores marginalizados no passado quer impedindo equivalentes marginalizações no presente. Alguma dessa literatura virá porventura a ser lembrada no lugar do esquecimento devido a muita actualmente celebrada. Um desestabilizador poeta recuperado do passado é Manuel de Castro (1934-1971). No presente, os poetas e ficcionistas António Cabrita (n. 1959) e Paulo José Miranda (n. 1965) estão a desestabilizar as reputações pronto a vestir. Há esperança, portanto. Mas terminarei este panorama de oito séculos referindo dois autores que, por consensual reconhecimento do público e da crítica, se pode prever que terão o seu lugar assegurado na história da literatura portuguesa: José Saramago (1922-2010), que ganhou o Prémio Nobel de Literatura em 1998, e António Lobo Antunes (n. 1942) que muitos, e ele próprio, consideram que o teria merecido.

Lobo Antunes é um escritor de mundos interiores, mesmo quando exteriorizados em narrativas factuais. Como muitos portugueses da sua geração, teve participação activa na guerra colonial — em Angola — e essa pesadélica experiência tornou-se parte integrante do seu modo de ver o mundo e de entender a História do seu país. Para Lobo Antunes, como para Fernando Pessoa, esse país é o reverso da épica camonianiana, é o Portugal fantasmático de Oliveira Martins, um morto-vivo que sobreviveu à sua própria morte. Mas, enquanto, para Fernando Pessoa, o fim — o terminal «nevoeiro» — teria podido ser o prenúncio de uma nova «Hora», para Lobo Antunes é uma entrada sem regresso nos meandros da memória. A sua obra é uma brilhante construção literária, cuja veracidade assenta na criatividade da escrita. José Saramago nunca escreveu sobre África ou sobre a guerra colonial. Tal como Almeida Garrett, visou a uma redescoberta de Portugal nas suas primeiras obras. E quando também recupera literariamente Fernando Pessoa, é para escrever sobre outra guerra, a guerra civil de Espanha, sentida numa Lisboa chuvosa por um *alter ego* de Pessoa, o inexistente Ricardo Reis que tivesse regressado ao seu lugar de origem onde, recuperando a garrettiana «viagem Tejo arriba» em sentido inverso aos dos navegantes celebrados n'Os *Lusíadas*, «o mar acaba e a terra principia». Mesmo quando escreve romances históricos objectivamente construídos até

ao mais pormenor, Saramago escreve fábulas. Nunca fala de si, fala a partir de si. Muitos dos seus romances poderiam começar não com o «era uma vez» das fábulas tradicionais, mas com um especulativo «e se?» de fábulas sobre mundos possíveis. Em suma, José Saramago é mais camoniano do que pessoano e António Lobo Antunes é mais pessoano do que camoniano. Mas a literatura portuguesa pode muito bem acomodar Camões e Pessoa.

[«Eight Centuries of Portuguese Literature: An Overview»,
A Companion to Portuguese Literature, edited by Stephen Parkinson,
Cláudia Pazos Alonso and T. F. Earle; Tamesis, Boydell and Brewer,
Woodbridge, 2009. Revisão e tradução do Autor.]