

CENTRO DE ESTUDOS EM LETRAS
(CEL-UÉ)

ESTUDOS DE LITERATURA

Paisagens do Ser
Landscapes of the Self



E D I C O E S
C O S M O S

© 2019, Edições Cosmos

Título: Estudos de Literatura: Paisagens do Ser / Landscapes of the Self
Autor: Fernando Gomes | Ana Clara Birrento
Odete Jubilado | Elisa Nunes Esteves

Fotocomposição, impressão e acabamento:
Garrido Artes Gráficas
Zona Industrial, Lotes 23 e 24 – 2090-242 Alpiarça – PORTUGAL
Tél.: +351 243 559 280
E-mail: geral@garridoartesgraficas.pt
www.garridoartesgraficas.pt

Março de 2019

Edições Cosmos® é uma marca registada da Zaina Portugal

ISBN: 978-972-762-415-7
Depósito legal: 453122/19

EDIÇÕES COSMOS
Apartado 83 – 2140-909 CHAMUSCA
Tél.: +351 249 768 122
Email: geral@edicoescosmos.pt
www.edicoescosmos.pt

Sem autorização expressa do editor não é permitida a reprodução parcial ou total desta obra desde que tal reprodução não decorra das finalidades específicas da divulgação e da crítica.

ÍNDICE / CONTENTS

Introdução	7
Introduction	11

PARTE I / PART I

PAISAGENS EXTERIORES / EXTERIOR LANDSCAPES

L'homme et la Ville: quelques considérations sur le mythe de la Ville Maudite versus la Ville Parfaite	17
Fernando Gomes	
Mapping London: a political cartography through the eyes of Margaret Thatcher.....	27
Ana Clara Birrento & Olga Gonçalves	
Paisagens, histórias e gente singular do mediterrâneo: a <i>Provence</i> de Alphonse Daudet e o Algarve de Manuel Teixeira-Gomes.....	39
Odete Jubilado	
Malta: The Erotic Image of the Island in the Fiction of Eça de Queiroz	53
Ana Luísa Vilela	
Viagem e demanda da identidade rizoma em <i>Onitsha</i> de J.G.M. Le Clézio e <i>Um rio chamado Tempo, Uma casa chamada Terra</i> de Mia Couto	61
Celina Martins	

PARTE II / PART II

PAISAGENS INTERIORES / INTERIOR LANDSCAPES

O riso (e as lágrimas) de Nicolau Tolentino.....	75
Carlos Nogueira	
Poesia e Metafísica em Antero de Quental.....	91
António Cândido Franco	
Em Creta, com Jorge de Sena.....	99
Elisa Nunes Esteves	
Ser ou não ser Ofélia... ..	107
Carla Ferreira de Castro	
Olhares plurais sobre a Literatura do Século XIX: a dicotomia entre casamento e adultério	117
Ana Cláudia Salgueiro da Silva	
Trajatórias, afinidades e dissonâncias em <i>Eurico, o Presbítero e Ivanhoe</i>	133
Teresa Mendes	

INTRODUÇÃO

Libertando-se do domínio e da dependência de cartografias tradicionais do conhecimento, o projeto de publicação do primeiro volume de Estudos de Literatura do Centro de Estudos em Letras (CEL-UÉ), intitulado *Paisagens do Ser*, cruza fronteiras epistemológicas e práticas de pesquisa. Entende-se neste contexto Paisagens do Ser como as formas narrativa, dramática ou lírica que autores de todos os séculos e nacionalidades, utilizaram para criar personagens e contextos que, de um modo ou de outro representam os indivíduos e as sociedades.

A adoção de abordagens críticas diferentes visa dar visibilidade a trabalhos na área da literatura e da cultura que discutem questões de identidade, de memória, de poder ou de representação, entre outras, em contextos e em tempos sociais e culturais diversos, desde a esfera pública à privada, aos vários lugares e espaços de intimidade ou de exterioridade e de alteridade, dando voz à multiplicidade e heterogeneidade da investigação do CEL-UÉ.

Nesta diversidade das Paisagens do Ser, de que testemunham estes artigos, transparecem duas grandes áreas: as Paisagens exteriores e as Paisagens interiores. A cidade, nas suas mais variadas figurações é, por excelência, a paisagem física, se não a predileta, a que mais inspirou os artistas, sobretudo desde o século XIX.

Fernando Gomes, percorrendo alguns autores ao longo dos séculos, relembra as origens do mito da cidade perversa em oposição à cidade da perfeição, salientando as funções literárias desse confronto assim como a ambivalência do homem perante a sua criação. Londres, nomeadamente os modos como é representada como um lugar de Poder em contextos privados, sociais e políticos, nos dois volumes da autobiografia política de Margaret Thatcher: *The Path to Power* e *The Downing Street Years*, é tema do artigo da coautoria de Ana Clara Birrento e Olga Gonçalves. Numa colaboração metodológica entre agendas críticas dos estudos culturais e a análise do discurso, o artigo mapeia a cidade na sua intersecção entre um eixo de subjetividade e a lógica do Poder de Estado. Deslocando-nos para Sul, para as paisagens mediterrânicas, Odete Jubilado desenvolve uma análise comparatista em torno das narrativas breves de *Lettres de mon Moulin* de Alphonse Daudet e de *Gente Singular* de Manuel Teixeira Gomes, realçando o modo como estes autores partilham as suas memórias sobre a *Provence* e o Algarve. A ilha de Malta é, n' *O Mistério da Estrada de Sintra*, o cenário de uma história de amor e de crime. Ana Luísa Vilela argumenta que, através desta narrativa, Eça de Queirós contribuiu para a formação de uma imagem de Malta,

à semelhança da mulher romântica, inquietante, sedutora e imprevisível. As paisagens africanas são o cenário de *Onitsha* de Le Clézio e *Um rio chamado tempo e uma casa chamada terra* de Mia Couto. Celina Martins expõe o modo como estas narrativas encenam a viagem iniciática dos protagonistas numa África concebida como espaço de transcendência, um lugar de iniciação e abertura à alteridade.

As paisagens interiores influenciadas, quer positiva quer negativamente, pelo ambiente que nos rodeia são fonte inesgotável de criação literária. A tradição satírica instituída por Horácio – produção da sua sátira enquanto caminha pela cidade – é inspiração do enunciador dos poemas de Nicolau Tolentino. Carlos Nogueira procura demonstrar que é através de um riso instável que o eu-poeta-personagem tolentiniano desconstrói os modelos morais e comportamentais de toda a sociedade do seu tempo. Por seu turno, a poesia de Antero de Quental apresenta um jogo cerrado e dialético de imagens e de pensamentos. Destacando a negatividade e as suas imagens mais representativas, António Cândido Franco procura demonstrar que a poesia de Quental é expressão e paisagem duma complexa metafísica que é capaz, porém, de se resolver numa unidade superior de todos os opostos.

Creta é o local geográfico, mas também paisagem íntima, lugar mítico e literário explorado por Jorge de Sena no seu poema “*Em Creta, com o Minotauro*”. Elisa Nunes Esteves faz uma releitura deste texto, considerado um hino a Creta, salientando os temas da identidade, da relação com a pátria e o exílio idealizado pelo eu lírico. “Ser ou não ser Ofélia” eis a questão colocada por Carla Ferreira de Castro que acompanha os versos de Shakespeare com várias aproximações a diferentes momentos artísticos. O seu artigo confronta-nos com uma dupla perspetiva da paisagem, na vertente geográfica - a do riacho que Ofélia escolhe como mortalha - e na paisagem psicológica, que corresponde à essência da jovem órfã, incapaz de coexistir com as sucessivas perdas que experiencia.

A representação do “eu” e do “outro” na literatura do século XIX é o tema abordado por Ana Cláudia Salgueiro da Silva que propõe uma leitura de dois romances: *Uma Família Inglesa* de Júlio Dinis e *O Primo Basílio* de Eça de Queirós que, através de olhares plurais, oferecem uma visão distinta do real com finalidade pedagógica, nomeadamente a consolidação de estruturas fundamentais como o casamento. Os meandros do sentir e da interioridade e a forma como o confronto com a sociedade determina as deambulações efetuadas ao longo da diegese dos protagonistas de *Eurico, o presbítero* e *Ivanhoe*, são objeto da leitura comparada de Teresa Mendes que procura perceber os mecanismos narrativos e textuais encontrados por Alexandre Herculano e Walter Scott para construir as suas personagens.

Este primeiro volume de **Estudos de Literatura** do Centro de Estudos em Letras (CEL – UÉ), intitulado *Paisagens do Ser*, apresenta-se como uma coletânea de artigos de crítica literária que se debruçam sobre obras em modos discursivos diversos – narrativas, textos dramáticos e líricos – que, pela sua multiplicidade,

testemunham do vigor e contemporaneidade da representação literária do indivíduo e da sociedade.

O mesmo só pôde ser concretizado graças à inestimável colaboração da Comissão Científica composta por:

Ana Isabel Moniz (Universidade da Madeira)

Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora)

Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)

Elisabeth Jay (Oxford Brookes University)

Helena Buescu (Universidade de Lisboa)

Jean Yves Guérin (Université Sorbonne-nouvelle – Paris III)

José Pedro Serra (Universidade de Lisboa)

Mário Avelar (Universidade Aberta)

Fernando Gomes

Ana Clara Birrento

Odete Jubilado

Elisa Nunes Esteves

INTRODUCTION

Freeing itself from the domain and dependence on traditional cartographies of knowledge, the publication of the first volume of **Studies of Literature** of the Centre for the Study of Letters (CEL-UÉ), entitled *Landscapes of the Self*, crosses epistemological frontiers and research practices. Landscapes of the Self are understood within this context as the narrative, dramatic or lyrical forms which the authors from all centuries and nationalities used to create characters and contexts which, in one way or another, represent individuals and societies.

The adoption of different critical approaches aims at giving visibility to works in the field of Literature and Culture which discuss identity, memory, power or representation, among others, in several contexts and in diverse social and cultural periods, ranging from the public to the private realm, and to the several spaces and places of intimacy or exteriority and otherness, giving voice to the multiplicity and heterogeneity of the research work developed in CEL-UÉ.

In the diversity of the Landscapes of the Self, to which the articles bear witness, two themes are the cornerstones of the volume: the exterior and the interior landscapes. The city, in its varied figurations is, *par excellence*, the physical landscape, if not the favourite, the one that has most inspired the artists, especially since the nineteenth-century.

Fernando Gomes, analysing some authors throughout the centuries, recalls the origins of the myth of the perverse city in opposition to the city of perfection, highlighting the literary functions of that confrontation, as well as the ambivalence of man before his Creation. London, namely the ways the city is represented as a location of Power in private, social and political contexts in the two volumes of the political autobiography of Margaret Thatcher *The Path to Power* and *The Downing Street Years*, is the theme of the article co-authored by Ana Clara Birrento and Olga Gonçalves. In a methodological collaboration between critical agendas of cultural studies and discourse analysis, the article maps the city in its intersection between an axis of subjectivity and the logic of State Power. Moving South, to the Mediterranean landscapes, Odete Jubilado develops a comparative analysis around the short narratives *Lettres de mon Moulin* by Alphonse Daudet and *Gente Singular* by Manuel Teixeira Gomes, stressing the way these authors share their memories of Provence and the Algarve. The Island of Malta is in *O Mistério da Estrada de Sintra*, the scenery of a story of love and crime. Ana Luísa Vilela argues that through this narrative, Eça de Queirós contributed to the formation of an image of Malta, similar to the romantic woman, disturbing, seductress and unpredictable. The African landscapes are

the scenery of *Onitsha* by Le Clézio and *Um rio chamado tempo e uma casa chamada terra* by Mia Couto. Celina Martins writes about the way these narratives stage the initiation journeys of the protagonists into an Africa conceived as a space of transcendence, initiation and openness to the Other.

The interior landscapes influenced, positively or negatively, by the environment that surrounds us, are a never-ending source of literary creation. On the one hand, the satirical tradition started by Horatio – production of his satire while he walks in the city – is the inspiration of the enunciator of the poems by Nicolau Tolentino. Carlos Nogueira shows that through an unstable laughter, the Tolentinian I-poet-character deconstructs the moral and behavioural models of the whole society of his time. On the other hand, Antero de Quental's poetry reveals a closed and dialectal play of images and thoughts. Emphasizing the negativity and its most representative images, António Cândido Franco tries to show that the poetry of Quental is expression and landscape of a complex of metaphysics, able though to be solved by a superior unity of all the contraries.

Crete is the geographical place, but also an intimate landscape, a mythic and literary place explored by Jorge de Sena in his poem "*Em Creta, com o Minotauro*". Elisa Nunes Esteves re-reads this text, considered a hymn to Crete, pointing out the themes of identity, of the relation with motherland and exile idealized by the lyrical I. "To be or not to be Ophelia" that is the question put by Carla Ferreira de Castro, who reads Shakespeare's verses through several lenses from other different artistic moments. Her article shows a double perspective of landscape, the geographical – the stream Ophelia chooses as her shroud –, and the psychological which corresponds to the essence of the young orphan girl unable to coexist with the successive losses she experiences.

The representation of the Self and the Other in the literature of the nineteenth-century is the theme presented by Ana Cláudia Salgueiro da Silva, who analyses two novels, *Uma Família Inglesa* by Júlio Dinis and *O Primo Basílio* by Eça de Queirós, authors who through plural visions offer a distinct vision of the real with a pedagogic aim, namely the consolidation of core social structures like marriage. The intricacies of feeling and of interiority, and the way the confrontation with society determines the wanderings along the diegesis by the protagonists of *Eurico, o presbítero* and *Ivanhoe* are the object of the comparative reading of Teresa Mendes, who tries to understand the narrative and textual mechanisms found by Alexandre Herculano and Sir Walter Scott to construct their characters.

This first volume of **Studies of Literature** of the Centre for the Study of Letters (CEL-UÉ), entitled *Landscapes of the Self*, is a collection of articles which postulate critical thought on diverse discursive modes – narrative, dramatic and lyrical texts – which, due to their multiplicity, bear witness to the vigour and contemporaneity of the literary representation of the world of the individuals.

The volume was only possible due to the inestimable collaboration of the Scientific Committee, composed of:

Estudos de Literatura: Paisagens do Ser / Landscapes of the Self

Ana Isabel Moniz (Universidade da Madeira)
Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora)
Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)
Elisabeth Jay (Oxford Brookes University)
Helena Buescu (Universidade de Lisboa)
Jeanyves Guérin (Université Sorbonne-nouvelle – Paris III)
José Pedro Serra (Universidade de Lisboa)
Mário Avelar (Universidade Aberta)

Fernando Gomes
Ana Clara Birrento
Odete Jubilado
Elisa Nunes Esteves

PARTE I / PART I
PAISAGENS EXTERIORES
EXTERIOR LANDSCAPES

L'HOMME ET LA VILLE: QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LE MYTHE DE LA VILLE MAUDITE VERSUS LA VILLE PARFAITE

Fernando Gomes
Universidade de Évora
CEL- Centro de Estudos em Letras
Fgomes@uevora.pt

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà ; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti : accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui : cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (Calvino, 1972: 82)

Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto. (Calvino, 1972: 28)

RESUMO:

A cidade e os seus efeitos sobre o seu fundador é uma das fontes de inspiração artística mais proeminentes. Essas paisagens do ser opõem natureza a civilização, inocência a perversidade e, numa visão mais próxima de nós, atraso a progresso ou ainda ecologia a degradação.

Na construção do imaginário da cidade importa salientar em que moldes o indivíduo, criou uma visão dupla da cidade, a qual deu origem ao mito da cidade perversa que se opõe à cidade da perfeição. Com esse objectivo, veremos quais são as origens desse mito e as suas funções literárias assim como a ambivalência do homem perante a sua criação.

Palavras-chave: *Homem; cidade perversa; cidade perfeita; mito.*

ABSTRACT:

The city and its effects on its founder, is one of the most prominent sources of artistic inspiration. These Landscapes of the Self mirror the opposition

of nature to civilization, innocence to perversity and, from a more up-to-date perspective, backwardness to progress or even ecology to degradation. In the construction of the city's imagery it is important to emphasize how the individual shaped a double vision of the city, which gave rise to the myth of the perverse city that opposes the city of perfection. With this in mind, we will consider the origins of this myth and its literary functions, as well as the ambivalence of man towards his creation.

Keywords: *Man; wicked city; perfect city; myth.*

RESUME:

La ville et ses effets sur l'homme, son fondateur, constituent une des plus riches sources d'inspiration artistique. Ces représentations opposent la nature à la civilisation, l'innocence à l'animosité et, plus près de nous, le progrès à la régression ou même l'écologie à la dégradation. Dans la construction de l'imaginaire de la ville, il est important de souligner de quelle manière l'individu a créé une conception double de la ville, laquelle a donné naissance au mythe de la ville maudite opposée à la ville de la perfection. À cette fin, nous examinerons les origines de ce mythe et ses fonctions littéraires, ainsi que l'ambivalence de l'homme face à sa création au fil de plusieurs siècles et auteurs.

Mots-clés: *mythe; homme; ville maudite; ville parfaite.*

La tradition bucolique, surtout depuis Virgil, a laissé de fortes marques dans la littérature occidentale. Suivant cette tradition, poètes et romanciers ont souvent retracé la ville de manière très générale, à l'inverse de la campagne. «La poésie fuit la ville» écrivait La Fontaine, présupposant une antinomie entre la ville et l'inspiration poétique. Cependant, étant par excellence, l'expression des tensions entre l'individu et son environnement, cette relation sera inversée avec l'avènement de la révolution industrielle. En effet, les modifications du cadre de vie causées par l'industrialisation, parmi lesquelles nous soulignons la croissance rapide et parfois chaotique des centres urbains, ont définitivement brisé l'harmonie qui existait jusqu'alors entre l'homme et sa ville. Ce lieu de désorientation sera l'une des sources d'inspiration artistique les plus importantes du XIXe et XXe siècle, avec de fortes traces en ce début du XXIe siècle, et la représentation des effets néfastes de la grande ville sur son fondateur un lieu commun des arts, tout particulièrement de la littérature occidentale. Ces représentations opposent nature et civilisation, innocence et animosité et, plus près de nous, retard et progrès ou encore écologie et dégradation.

Dans la construction de l'imaginaire de la ville, dans le passage «de la ville des signes et du code à celle des symboles et du sens» (Robalo Cordeiro, 1989: 201), il est important de souligner de quelle manière l'individu a construit une

image double de la ville, laquelle a donné naissance au mythe de la ville maudite en opposition à la ville parfaite. À cette fin, nous examinerons les origines de ce mythe et ses fonctions littéraires, ainsi que l'ambivalence de l'homme envers sa création.

Sans oublier les représentations des textes épiques et celles de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament* ou encore de Troie et Ithaque de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* ou même de l'Atlantide de Platon, l'imaginaire de la ville dans la civilisation occidentale est essentiellement marqué par la tradition judéo-chrétienne, traversée par des idéaux positifs et négatifs qui se chevauchent et se matérialisent dans l'opposition entre la Nouvelle Jérusalem, la Cité de Dieu et Babylone, la Cité de l'Homme. Cette dichotomie a perduré dans la pensée chrétienne où la ville représente le paradis et l'enfer. Considérant avec Daniel-Henri Pageaux que: «... le mythe est savoir, autorité; le mythe est l'histoire du groupe; le mythe est l'histoire éthique qui tend à donner cohérence au groupe auquel il s'adresse.» (Pageaux, 1989: 150), ce mythe biblique est sans nul doute le plus important de la culture et littérature occidentales. En effet, à travers ce mythe et ses associations ultérieures, certaines villes sont devenues de puissantes métaphores caractérisant les comportements et les attitudes de leur créateur, l'homme; par exemple, Babel est l'image de la présomption, Babylone celle de la corruption, et Sodome et Gomorrhe celle de la perversion dans l'imaginaire chrétien. En opposition à toutes ces villes punies par Dieu, on trouve Jérusalem, la cité céleste, image de la révélation (Pike, 1981: 6-7).

Les premières villes étaient généralement circulaires, reposantes, toujours utérines, comme le souligne Lewis Mumford (1989: 13), et leur fonction était de protéger les hommes qui y vivaient ou s'y abritaient. La ville idéalisée par Platon dans *Les Lois* est ronde; les villes dans *Le Timée* et *Le Critias* juxtaposent le cercle et le carré. Selon Mumford, la ville circulaire protégeait ses habitants des dangers extérieurs; la ville carrée, pour sa part, défendait l'Autorité contre les dangers internes émanant de ses propres habitants. Mumford (1989: 27) émet également l'hypothèse que l'évolution de la tâche architecturale de la ville est due au passage d'une culture paléolithique matriarcale à une culture néolithique plus patriarcale, dont l'évolution aurait été marquée par l'esprit agressif et abstrait masculin.

Dans la *Bible*, c'est Babylone¹ qui matérialise le rôle symbolique de prostituée. Elle est décrite par Hérodote comme un carré parfait, divisée en deux par l'Euphrate; sur chaque rive du fleuve, on trouve une forteresse carrée. On peut attribuer à Babylone deux signifiants métaphoriques: celui de l'agression, avec son corollaire, le manque de respect pour le sacré, et celui de la féminité, dans son aspect le plus tentant et pervers de *meretrix magna* et de *mater fornicationum*, noms qui la désignent dans *L'Apocalypse*. Dans cette même œuvre, Babylone est aussi une métaphore de la Rome décadente de Domitien, symbolisée par la prostituée rouge chevauchant un dragon. Cet imaginaire a également servi, en période de conflit entre Eglises, de métonymie de l'Église

¹ Babylone en akkadien ou chaldéen signifie «la porte des dieux» de (bab : porte, El: Dieu) ce qui revient à dire que cette ville était promise à un grand destin.

romaine dans certaines homélies protestantes. Cependant, prédomine, par antonomase, l'opposition de Babylone, la ville maudite, à Jérusalem qui, bien qu'étant elle aussi surnommée de prostituée par Ezéchiel, est la *mater nostra* de Saint Paul dans le *Nouveau Testament* et la *uxor Agni* dans *L'Apocalypse*. Le thème de la Cité céleste, impérissable contrairement à la Cité de l'homme, modèle de l'Eden perdu, a été repris, des siècles plus tard, par Saint Augustin dans *La Cité de Dieu*, œuvre qui a tant influencé l'Église chrétienne et, par conséquent, la mémoire occidentale.

Certaines villes réelles et historiques, notamment les capitales politiques ou culturelles peuvent, à travers le processus littéraire, devenir des mythes, bien qu'elles ne le soient pas dans leur essence. Il appartient à l'artiste d'insérer dans son travail des éléments et des associations mythologiques lui permettant d'atteindre son objectif, c'est-à-dire d'exprimer ses idées et de sensibiliser son lecteur, le conduisant à accepter ou, du moins, à considérer son point de vue. L'archétype de la ville maudite, opposé à la ville parfaite est, sans aucun doute, l'instrument le plus avéré à la disposition de l'artiste pour représenter l'aspect sombre d'une ville, car il possède tous les traits du pouvoir que Pierre Brunel attribue au mythe, ce qu'il appelle irradiation sous-textuelle: «[L'irradiation sous-textuelle] est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite» (Brunel, 1989: 52). En effet, ce mythe est tellement enraciné dans notre imaginaire et dans la tradition littéraire que son allusion explicite est devenue inutile.

Depuis ses origines, au fil des siècles, et malgré les évolutions historiques et les changements culturels, l'imaginaire urbain² est fortement marqué par le mythe de la ville perverse opposée à la cité céleste et par d'autres mythes parallèles associés à l'ambivalence de l'homme face à sa création, la ville.

Dans *De La République* Cicéron, dans le Songe de Scipion, décrit ainsi la ville: «Car le Dieu suprême qui gouverne l'immense univers ne trouve rien sur la terre qui soit plus agréable à ses yeux que ces réunions d'hommes assemblés sous la garantie des lois, et que l'on nomme des cités» (Cicéron: VI, 344). Cependant, lorsqu'il contemple sa création, l'homme est confronté à des sentiments complexes d'amour et de haine qui découlent du pouvoir qu'elle exerce sur lui. En créant, l'homme se sépare de la nature, de son état originel, c'est-à-dire qu'il impose sa volonté à l'ordre naturel, répétant ainsi l'acte divin ce qui, en accord avec ses croyances païennes et religieuses, notamment issues de la tradition judéo-chrétienne, donne lieu à un sentiment de culpabilité.

Ce sentiment de culpabilité est en corrélation avec le mythe de la fondation des anciennes villes qui présente une interconnexion entre deux instincts: celui de tuer et, étrangement, celui de construire. Le mythe biblique de Caïn (*Bible*, «Genèse»: IV, 17) illustre cette dualité. Dieu l'a puni à l'errance pour avoir tué, par jalousie, son frère Abel. Cet acte, suivi d'une condamnation divine, l'a amené à construire la première ville à laquelle il a donné le nom de premier fils, Henoc.

² Nous utilisons les termes «ville», «cité» et «urbain» de manière variable pour définir les grands ensembles architecturaux, la ville, la métropole et la mégapole.

Ainsi, la première ville a été construite avec des mains tachées du sang de son propre frère, un fait qui, bien que Caïn soit protégé par Dieu, place cette ville sous la domination du mal. Rome est également née des mains d'un fratricide: Romulus, qui avant de la construire, avait assassiné son frère Remus. De même, l'histoire de Carthagène est marquée par l'acte presque fratricide de Pygmalion sur Sychée, son beau-frère et, avant de gouverner et d'agrandir Athènes, Thésée avait commis le crime de parricide. Selon Michel Serres (*apud*, Dubois, 1989: 36), le meurtre apparaît comme un rituel préalable, indispensable à la reconnaissance d'une fondation. Claude-Gilbert Dubois déclare à propos de cette expérience contradictoire:

La mythologie de la ville souffre dans la culture judéo-pagano-chrétienne d'une maladie infantile (...).

Ainsi la malédiction pèse dès sa naissance sur le destin de la ville élue. Le cas est flagrant pour Rome, mais aussi pour Jérusalem, comme le répètent à l'envie les prophètes qui font alterner hymnes et anathèmes. (Dubois, 1989: 40)

Dubois remarque que ce rituel persiste dans la religion chrétienne lorsque l'homme construit ses cités ou ses sanctuaires là où un saint a été martyrisé. Pour cette raison, la ville se présente comme: «une sorte de tombeau collectif érigé en l'honneur d'une victime» (Dubois, 1989: 36). Cette ambivalence est renforcée par le fait que, tenant compte du mythe de la fondation de la première ville, Caïn a construit Henoc pour se protéger et, dans une certaine mesure, pour tenter de rétablir la grâce qu'il avait perdue. Comme le note Jacques Ellul, dans la *Bible*, l'histoire de l'humanité va du jardin - d'où Adam et Eve ont été expulsés - à la Jérusalem céleste - où sont reçus les élus (Ellul, 2003: 11).

La ville, étant l'œuvre de l'homme, cristallise ses préoccupations les plus profondes, conscientes et inconscientes, principe qui peut expliquer les raisons qui le poussent à ressentir une attirance presque hypnotique envers elle et, parallèlement, un désir malsain de la détruire. Ces sentiments antagonistes se sont manifestés dans la destruction de Sodome et Gomorre, de Troie ou encore de Carthagène, ainsi que dans l'idéalisation de la ville céleste dont la conception répond à des modèles archétypaux. Elle constitue, avec son temple, l'*Axis Mundi*, le lieu où le ciel et la terre se touchent.

Influencé par les notions de culpabilité et de rédemption typiques de la tradition judéo-chrétienne, l'homme, craignant pour son âme, a imaginé une ville mythique où toutes ses anxiétés seraient inexistantes: l'Eden perdu, un mythe que *La Bible* a récupéré des textes sacrés sumériens. Selon Maria Clara de Almeida Lucas, au Moyen Âge, cet imaginaire «ne se construit pas à l'aide d'éléments fantastiques ou anormaux et s'ils semblent étranges, ce n'est que dans la perfection qu'ils arborent et qui les rendent méconnaissables» (Lucas, 1989: 101)³. Nous pensons que ces réflexions ne sont pas exclusives à l'imaginaire

³ Notre traduction de: “[este imaginário] não é construído com a ajuda de elementos fantásticos, ou anómalos e se estranhos se manifestam é apenas na perfeição de que se revestem e os torna irreconhecíveis” (Lucas, 1989: 101)

médiéval, mais qu'elles se situent hors du temps si nous considérons la volonté de l'homme de répéter, de sa main, l'acte de création comme sentiment à caractère universel; sentiment présent dans la genèse de l'Épopée de Gilgamesh qui symbolise la quête de bonheur sur Terre.

La forme même de la ville ainsi que la région environnante, avec ses temples et ses murailles, s'élevant au-dessus de la Terre est l'affirmation de la volonté humaine d'exercer son pouvoir (Mumford, 1989: 67). Ces œuvres humaines ont été modelées en harmonie avec un imaginaire d'inspiration céleste de manière à, par leur grandeur architecturale, par leurs rituels religieux et la figuration divine incarnée par le roi, s'approcher du modèle éternel:

... once life was conceived sacrally, as an imitation of the gods, the ancient city itself became, and remained right into Roman times, a simulacrum of heaven: even its seeming durability, the freedom of its sacred buildings from the decay and dilapidation of the cramped peasant's hut, only made it come closer to the eternal pattern that man's growing consciousness of the cosmos itself made so attractive. (Mumford, 1989: 69)

L'expansion irréversible des villes est, dans une certaine mesure, liée au phénomène de leur destruction. Comment expliquer le fait que presque toutes les villes conquises sont systématiquement détruites, sinon par la nécessité économique et la volonté de dominer les villes voisines exprimant ainsi toute la cupidité et l'agressivité humaine. Babylone était probablement la ville la plus prolifique dans ce domaine. Tout y tend vers la grandeur et le sans précédent. Avec tous ses monuments, notamment son temple de quatre cent cinquante mètres sur cinq cent cinquante mètres dédié à son dieu Marduk et sa ziggourat atteignant les quatre-vingt-dix mètres, cette ville a marqué l'imagination de ses contemporains en particulier celui des Hébreux, un peuple nomade qui a vu dans cette ville la source de tous les maux. Ce qui a le plus impressionné ce peuple, c'est la ziggourat qu'ils ont surnommée Tour de Babel. Dans l'imaginaire humain, cette tour est devenue un mythe, symbole de la volonté excessive de conquérir qui conduit nécessairement au conflit; symbole de l'exercice du pouvoir sous toutes ses formes et symbole de la prétention d'atteindre les limites: le ciel et donc de s'assimiler à Dieu (Genèse, XI, 4). Cependant, cette présomption humaine a un caractère utopique: celle d'atteindre l'immortalité.

Le développement des villes a permis à l'homme de s'exprimer dans le domaine artistique à une échelle sans précédents, lui donnant ainsi la possibilité de laisser des traces qui lui survivraient et ainsi satisfaire son profond désir d'immortalité (Mumford, 1989: 69). Ce désir, déjà Gilgamesh, l'homme parfait, créé par les dieux, mais dont le destin n'était pas la vie éternelle (Azrié: 17), l'a exprimé. Quand il décide d'affronter Humbaba, le terrible gardien de la forêt, et par extension, de la nature, où réside le mal, Gilgamesh répond ainsi à Enkidu qui l'avait averti de la force du monstre:

«Qui donc mon ami pourra vaincre la mort?
Seuls les dieux demeurent éternellement
Avec Shamash.
Les jours des humains sont comptés.
Tout ce qu'ils font le vent l'emporte.
(...)
Si je meurs, mon nom sera immortel.
(Azrié, 19)

Gilgamesh exprime le plus ancien rêve de l'humanité, non pas celui de vivre éternellement, comme les dieux, car il connaît son destin, mais celui d'atteindre l'immortalité dans le souvenir de ses semblables par ses actes, qu'ils soient de courage ou de création.

Atteindre l'immortalité, égaliser les dieux, culpabilité, vanité et utopie sont des sentiments qui témoignent de l'ambivalence de l'homme face à sa création; sentiments qui ont subsisté au fil des siècles. Au Moyen Âge, la société et la civilisation urbaines se sont épanouies, période pendant laquelle l'homme a tenté de définir la ville idéale ayant pour cadre tout l'imaginaire religieux de protection et de perte, qui concilie les aspects pratiques du point de vue économique avec la vie privée. À la Renaissance, les descriptions des villes abondent, notamment par le biais de la *laudatio*, plus précisément des *laudes civitatum*, dont le but était non seulement de décrire les villes et d'attirer l'attention du lecteur sur leurs aspects architecturaux et moraux, mais aussi de les glorifier (Dos Santos, 1996: 31-32) dans leur harmonie. Cependant, l'esprit humain fonctionne par comparaison. Ainsi, ces *laudationes* cachent une dimension de *vituperatio* puisque les descriptions sont tributaires d'un modèle réel ou rêvé, qui fait référence à l'idéal chrétien de la Cité Céleste.

En conclusion, depuis le début de l'ère moderne, c'est-à-dire depuis la révolution industrielle, l'attention des artistes, surtout des poètes et des romanciers s'est concentrée sur les relations entre l'individu et son environnement. Selon Yves Bonnefoy (*apud* Mackworth, 1989: 155), la ville, en tant qu'idée ou concept, n'existe que depuis le début de notre ère moderne, c'est-à-dire depuis la révolution industrielle et a radicalement transformé les rapports entre l'homme et son habitat. La ville considérée jusque-là comme un symbole, comme un aspect de la création divine, est devenue, à partir du XVIII^e siècle, le siècle où la ville a esquissé ses traits contemporains, un lieu qui a perdu son équilibre; un lieu de tensions et de conflits; un lieu qui se révélera aux artistes comme un territoire à découvrir et une source d'inspiration.

Objet mis en mots, «mimesis» du réel ou fiction, la ville est, dans son essence et sans jugement de valeurs, le lieu des paysages de l'être, des drames de l'humanité:

... ce qui est sûr c'est qu'à travers la représentation de la ville nous nous retrouvons face à un *microcosme auto-régulé* qui dramatise, de façon exemplaire, les rapports tensionnels entre le sujet vivant et connaissant, d'un côté, l'espace qu'il habite, d'un autre et, finalement, le temps que les deux traversent: triade indissoluble, dont le noyau peut être la façon par laquelle *la perception* (impliquant sujet-espace-temps) conditionne et cristallise une forme d'appréhension du réel comme *modèle du monde*. (Buescu, 1989: 52)

Dans l'imaginaire occidental, cette perception de la ville en tant que microcosme des tensions humaines est métissée de sentiments contradictoires d'attraction / de répulsion, lesquels sont tributaires d'une profonde nostalgie du paradis perdu. Cette relation complexe entre l'homme et sa création trouve son expression métaphorique dans la dichotomie enfer / paradis qui fait référence à la représentation judéo-chrétienne de la ville maudite par opposition à la ville céleste; représentation qui prévaut dans l'imaginaire contemporain.

Références:

- Azrié, Abed. *L'Épopée de Gilgamesh*. http://www.liceogalvani.it/download_file.php?id=6627, Consulté le 10/10/2018.
- Brunel, Pierre. 1989. «Le fait comparatiste», in Pierre Brunel & Yves Chevrel, (eds.), *Précis de Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 29 - 55.
- Buescu, Helena Carvalhão. 1995. «Métropolis, Mr. Scrooge et la poésie de António Nobre», in AAVV, *La Littérature et la Ville*. Lisboa: Actes du XVII Colloque International de l'Association Internationale des Critiques Littéraires, pp. 51 - 54.
- Calvino, Italo. 1972. *Le città invisibili*. Torino. Edizione di riferimento.
- Cicéron, 1864. *De la République*, livre VI (Songe de Scipion). Texte établi par Nisard, pp. 342-348.
- Dos Santos, Ilda. 1996. «Les villes au loin...Mises en scène de la ville brésilienne dans la littérature des voyages (XVIe - XVIIe siècles)», in Anne-Marie Quint, (ed.), *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire, Etudes de littérature portugaise et brésilienne*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 29 - 50.
- Dubois, Claude-Gilbert. 1989. «Villes-Femmes: Quelques Images Fondatrices de l'Imaginaire Urbain», in AAVV, *O Imaginário da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 33 - 45.
- Ellul, Jacques. 2003. *Sans feu ni lieu – Signification biblique de la grande ville*. Paris: La Table Ronde.

- Lucas, Maria Clara Almeida. 1989. "A Cidade Celeste na Hagiografia Medieval Portuguesa", in AAVV, *O Imaginário da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 77 - 105.
- Mumford, Lewis. 1989. *The City in History Its origins, its transformations and its prospects*. New York: MJF Books.
- Pageaux, Daniel-Henri, «De l'imagerie culturelle à l'imaginaire», in Pierre Brunel & Yves Chevrel, (eds.), *Précis de Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, pp.133 - 161.
- Pike, Burton. 1981. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Robalo Cordeiro, Cristina, «Lieux communs et passages obligés: rhétorique de la ville», in AAVV, *La Littérature et la Ville*. Lisboa: Actes du XVII Colloque International de l'Association Internationale des Critiques Littéraires, pp. 197 - 202.
- Tamen, Pedro. 1979. *A Epopeia de Gilgamesh*. Lisboa: Ed. António Ramos.

MAPPING LONDON: A POLITICAL CARTOGRAPHY THROUGH THE EYES OF MARGARET THATCHER

Ana Clara Birrento
birrento@uevora.pt
Universidade de Évora
Centro de Estudos em Letras, CEL-UÉ

Olga Gonçalves
obg@uevora.pt
Universidade de Évora
Centro de Estudos em Letras, CEL-UÉ

RESUMO:

O presente artigo enquadra-se no projecto Landscapes of the Self, o qual se desenvolve através da colaboração entre a análise do discurso e agendas críticas dos estudos culturais. Centrando-se nos lugares mencionados nos dois volumes da autobiografia política de Margaret Thatcher: *The Path to Power* e *The Downing Street Years*, a análise efectuada mapeia os modos como Londres é representada em contextos privados, sociais e políticos; discute o posicionamento geográfico de Thatcher como um eixo de subjectividade que se intersecta com a lógica do Poder de Estado.

Palavras chave: *Autobiografia; análise do discurso; estudos culturais; lugar; Poder*

ABSTRACT:

The article is framed by the project Landscapes of the Self, which develops from discourse analysis and cultural studies critical agendas. Focusing on tropes of location in the two volumes of the political autobiography of Margaret Thatcher: *The Path to Power* and *The Downing Street Years*, it analyses the ways the author maps London in private, social and political contexts; it discusses Thatcher's geographic placement as an axis of subjectivity which intersects with the logic of State Power.

Keywords: *Autobiography; discourse analysis; cultural studies; location; Power*

This article is grounded on a research project entitled *Landscapes of the Self* which is underpinned by critical approaches to the formal paradigms of autobiography. Sustained by a vision of the Self-centred masculine autobiography and informed by critical agendas that envisage feminine Self-representation as fluctuating, its objective is to research how the political autobiographies show several layers of meaning, in a discursive arrangement that agglutinates in tension the different meanings of the Self. This raises a fundamental epistemological question: to know how experience and the knowledge of the Self are organized in a narrative that constitutes a landscape of the Self, a metaphor of life, assuming that “autobiographical writing can be analysed as a metaphor of the Self, and as a mediation between private and public realms” (Eakin, 2004: 218), and that

the autobiographer, incapable of coinciding with the subject in the past, can only articulate a vision which allows him to see himself in the past as in a painting. Without the power to alter the past he is restricted to seeing himself *qua* subject and deriving his feelings not from the performance of the act but from the representation of that performance. He is a viewing subject who sees himself performing an act at a certain time in the past, yet never quite completing it, because the narrative of memory has produced a vignette, a still life in which, [...] the narrator longs to be a voyeur, the vicarious subject of an action never quite his own, though of eternal relevance to him. (Blanchard, 1982: 106).

Our approach is genealogical in its conception and archaeological in its method (Foucault, 1984). Genealogical in the sense that it tries to separate the possibility of no longer making what we are from the contingency that made us what we are, from our history, our culture, and our social origins. Archaeological because it tries to deal with the instances of discourse that articulate what we think, say and do, and also because it inscribes into an agenda that tries to know the conditions of history that enable the production of an autobiographic discourse both inclusive and exclusive of its conditions of production.

Philippe Lejeune (1975) argued that nine out of ten autobiographies start with the birth. That is not the case of Margaret Thatcher¹, whose two volumes of her political autobiography are the subject of our analysis². In fact, she chose to represent a core strategy of Self representation, explained by the fact that the feminine autobiography enhances the transformation of women into “political and social subjects” (Steedman, 1997:108). The normative definition of autobiography and the criteria to evaluate its success reside in the relationship of the author with public life and discourse. This was MT’s strategy when she firstly published *The Downing Street Years* (1993), the book that does not tell the stories about her childhood, her school times,

¹ From this point onwards, Margaret Thatcher is referred to as MT.

² *The Downing Street Years; The Path to Power*

her parents' shop, or even about her religious background but that constructs her political Self, setting her identity in the relationship with public life and discourse. Only after she had established herself as an authoritative voice, did she publish *The Path to Power* (1995), a book that tells the beginnings of her life in Grantham and her progress into the path to Power. Thus, her autobiographical texts follow what can be called a reverse order, to the extent that her first book - *The Downing Street Years* - is about her life as a mature and powerful leader in the world. A conclusion can be quickly drawn from this strategy of Self presentation: more important than the path to Power was Power itself. MT represented her professional career in detail in a clear strategy of Self representation of a woman who acted in the public sphere, who was interested in defining her distinctive character as a political leader, as a great figure of an epoch, as the only person who held the authority to construct her truth, her identity and her power, her "geography of the possible" (Probyn, 1993) - what we designate by a landscape of the Self.

In Birrento's words

To read autobiographies as landscapes of the self is to understand them as a canvas where the images of the self are represented, in a voyage to the understanding of the self. It is to understand autobiographies as a space of communication, where author and audience articulate meanings - where the audience has to make sense of the identity of the author in a simultaneously produced and productive relationship; a relationship that is constitutive of communication as a social practice, and in which the audience has to understand to whom the author is creating, why, how and when" (2007:151).

The methodology adopted in the study resorted to several milestones. The objective being to conduct an analysis based on actual data, the first step was the digitization of the two volumes, to be submitted to a hypertext programme³. The automatic dictionaries thus obtained were then lemmatized. From these dictionaries and from other indicators such as the lists of high frequencies and *hapax*, as well as the analysis of the core indicator - the frequency of the lexemes - it was possible to retrieve the data underlying the semi-linguistic analysis of the *corpus*, which, on its turn, paved the way to the cultural analysis framed by questions of identity and representation highlighted above. The lexicometric approach applied to MT's actual words enabled the drawing of verifiable and accurate conclusions regarding the political cartography of London of a political agent who, holding the State Power, represents herself in different social and cultural contexts of the last decades of the 20th century in the United Kingdom.

The positions MT occupied in the social and political space, her practices and identities are not separate categories in a deterministic or hierarchical relation. They inform each other mutually, creating a dense and detailed

³ Brunet, Etienne. *Hyperbase 9*.

texture of narratives, of relations and of experiences. In order to understand the autobiographical Selves, we must connect them to the absence and to the presence of such opposing concepts as private and public, individual and universal (Probyn, 1993). The author of an autobiography is simultaneously a subject and is regarded as a subject. It is a subject speaking about himself, a subject that knows that the present is different from the past; that the past is not repeated in the future, because, on the one hand, its horizontal axis cannot be recovered, and, on the other, the axis of the future, for which one yearns, is crossed by the vertical axis of the present (Gilmore 1994), which contains the immediate and the real. The practice of representation implies the positions from where the subject speaks or writes (Hall, 1996), because although we speak about ourselves, in our name and about our experience, who speaks or writes, who determines the identity of the narrator and of the subject is not identical and is not in the same place and time. We write and speak from a specific space and time, from a specific history and culture; what we say is always contextualized and positioned.

The autobiographical subject is a representation, which is a construction of his identity (Gilmore, 1993). Hall states that “identities are constructed within, not outside, discourse, we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies (1996:4). To communicate the lived experiences allows the subjects to elucidate the past and to perceive their structure as Selves throughout time, a structure that is implicit in the conditions of possibility that they create for themselves, as subjects, and for the readers. The subjective choices they make are influenced by several external factors, namely by structures of Power and of Culture. These concur to a perspective that fits into the horizon of expectation of the reader, creating processes of signification that develop the subjects’ identity and ideology (Sinfield, 1992). Bearing in mind that enunciation (Benveniste, 1966) is a dialogic act determined by an enunciative subject and an addressee, the autobiographical text expresses a relation of the Self with the Other. As forms that construct identities which only exist in the common and shared space of the narrative, the autobiographical text is the product of the writers’ consciousness and capacity to invest in affective elements. These, in turn, allow the readers to feel that space as a knowable space of relations, drawing maps of meaning (Birrento, 2007). In MT’s autobiographical narratives, we find these maps of meaning that constitute her identity as a woman and as a Statesperson, which also organize a world of meaning (Yi-Fu-Tuan, 1977).

This critical approach grounds on Foucault’s argument, as explained by Dreyfuss and Rabinow (1982), that representation only means something in relation to the spectator or the reader, who completes the meaning, which is constructed in the dialogue between the text, the author and the reader in a discursive alliance. Through a cultural practice of signification in their autobiogeography (Wolf-Meyer and Davin Heckman, 2002) and in the process of generating meaningful spaces to inhabit, writing about places, people, emotions,

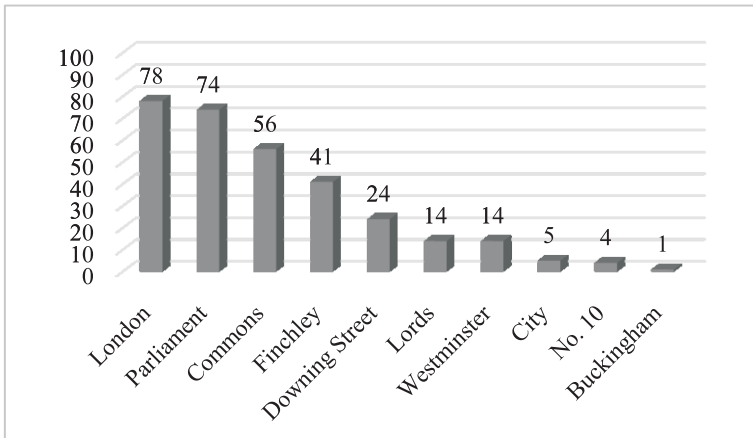
politics, simple stories and the roles the autobiographers played in them reveals their identity.⁴

In this study we discuss some tropes of location that provide the ground for MT's political and Self-definition, incorporating into the core concept of identity the dimension of place. From the data collected, the author represents herself in the private and in the social context, in "a continuous and processual effort [...] to bring together [her] various roles, identities and experiences" (Eakin 2004: 218). Through a cultural practice of signification in her autobiogeography and in the process of generating meaningful spaces, writing about places and the roles MT played in them reveals more of herself than it does about the worlds she represents. Aware of the complexity surrounding the interdependence between identity and place, we investigated MT's politics of location in a spatial configuration of relationships and cultural practices which reveal an ontological and epistemological narrative, a private and a public history, and tried to decode her identity through a geographic knowledge.

As Eakin argues: "roles [...] are the dynamic aspects of the individual's positions in social institutions and subsystems" (2004: 218). Through her narrative strategy, MT did reveal not only her position in society and in the State, but also her identity since "identities are those qualities with which people identify and for which they desire social confirmation" (Eakin 2004: 218). MT's geographic placement as an axis of subjectivity exceed the bounds of individual subjectivity as they intersect with the logic of State Power and "engage us in issues of identity and memory" (Benjamin, 1995: 134). An autobiography becomes a map of possibilities of the Self, where the author and the reader move and acknowledge conditions of possibility or plausibility (Sinfield, 1992) for an individual and social existence. The way MT verbalizes and situates her experience as text provides a resource for the representation of personal and social identity (Schiffirin, 1996).

Considering the importance granted to certain places, this study firstly focused, inversely to the chronology of the two volumes, on the 2nd one - *The Path to Power* (Graph 1) in an attempt to establish a line of development of her sense of place and of her mapping of London as a site of Power. This book about her childhood and growth into adulthood tells the story of a woman who was born in a humble Methodist family, who lived, like many low middle-class families of shopkeepers, over the shop, of a woman who progressed as a scientist, as a lawyer, who achieved an MP seat and who later became Minister of Education.

⁴ Vide Birrento, Ana Clara. Gonçalves, Olga. Saianda, Maria Helena 2019.
Birrento, Ana Clara. Gonçalves, Olga. Saianda, Maria Helena 2012.



Graph 1 – *The Path to Power*

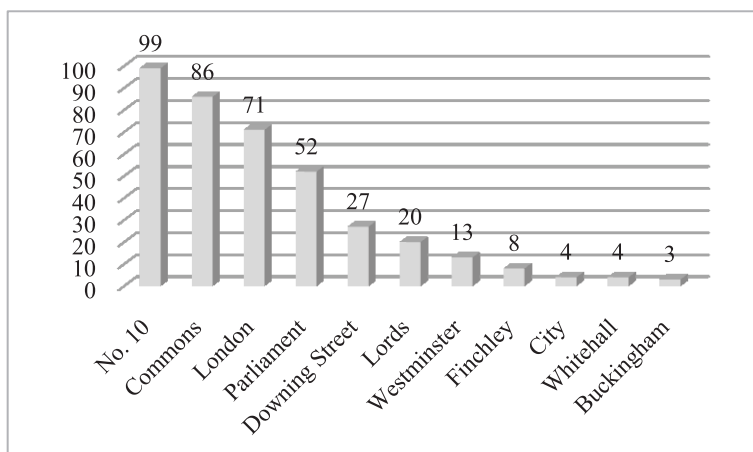
At this time, London (freq. 78) was considered the dream city for a young woman who came from Grantham, an important junction in east-central England. London had only had an aura of magic in the short period she visited it. But soon after this enchantment and bewilderment, the city started to mean a place where her future life would develop. London became the place to look for a job, the place to where she would move alone, where she got married and where the family lived, in the Chelsea neighbourhood.

Perhaps the biggest excitement of my early years was a visit to London when I was twelve years old. [...] The first impact of London was overwhelming: King’s Cross itself was a giant bustling cavern; the rest of the city had all the dazzle of a commercial and imperial capital. For the first time in my life I saw people from foreign countries, some in the traditional native dress of India and Africa. The sheer volume of traffic and of pedestrians was exhilarating; they seemed to generate a sort of electricity. London’s buildings were impressive for another reason; begrimed with soot, they had a dark imposing magnificence which constantly reminded me that I was at the centre of the world. [...] I fed the pigeons in Trafalgar Square; I rode the Underground [...] I was disappointed by Oxford Street, which was much narrower than the boulevard of my imagination; made a pilgrimage to St Paul’s [...] and of course, to the Houses of Parliament and Big Ben, which did not disappoint at all; and I went to look at Downing Street, but unlike the young Harold Wilson did not have the prescience to have my photograph taken outside No. 10. (pp. 9-10)

London was the city of opportunities: “As regards politics, we lived in London, my husband worked in the London area, Parliament was in London — clearly, I must seek a constituency which was also in or near London” (p. 82),

and she ended up having a constituency in Finchley (north of London). Finchley (freq. 41) triggered her entrance into the world of politics and opened the path to Power. Therefore, it is not surprising that the word with the second highest frequency in the text is Parliament (freq. 74), which, added to the Commons (freq. 56), the Lords (freq. 14) or Westminster (freq. 13) has a total Freq. 157.

Power that is represented in its full extension in *The Downing Street Years*, (Graph 2) where astonishingly, or perhaps not, Parliament (freq. 52) is still one of the main characters.



Graph 2 – *The Downing Street Years*

Considering the Two Houses - Commons (freq. 86), Lords (freq. 24), as well as Westminster (freq. 8) it amounts to a total freq. 170. Amongst the several streets named, the references to Downing Street (freq. 27), also mentioned as No. 10 (freq. 99), are the most frequent which may be explained by the fact that No.10 represented not only the PM's official residence worldwide known as such, but also a place she transformed into her home. As MT recognizes, Downing Street was the centre of her professional and personal life. Unlike Buckingham (freq. 3), where she took office as PM, No. 10 became "more than an office: it is intended to serve as the prime minister's home" (p. 21). This is the first time we feel that the public and the private realms of her life connect.

[...] I would move into the prime minister's small flat at the top of the building. Every practical consideration suggested it, as well as my own taste for long hours of work. As we used to say, harking back to my girlhood in Grantham, I liked living over the shop. [...] The flat at No. 10 quickly became a refuge from the rest of the world, though on occasion a good deal of business was done there too (p. 21).

Home represents a private domain which provides an important anchor point and sense of permanence; the idea of home is therefore bound up with a range of needs, gratifications and experiences, all of which are central and defining aspects of our personal identity and being (Gunter, 2000). It is a place of attachment, of rootedness, of Self-image and identity, a Self-personalized space. In *The Downing Street Years*, No. 10 is a site of revelation and of personal interaction; evoking the place she inhabited for eleven years, MT reveals herself through images of the past. We are introduced to the space knowing that “As prime minister one has the opportunity to make an impact on the style of No. 10.” (p. 23) and we are told about that impact, revealing the changes she introduced in a place that before she arrived “looked rather like a down-at-heel Pall Mall club, with heavy and worn leather furniture [...] a furnished house to let” (p.23). She tried to “make the rooms seem more lived in [...] I also brought with me a powerful portrait of Churchill from my room in the House of Commons [...] bookcases, tables and chairs from elsewhere in the building [...] The gardeners who kept St James’s Park brought in flowers [...] I also had the study repapered at my own expense” (p. 23) But it was not only inside that she changed “the whole feel [...] Outside the flat I had displayed my own collection of porcelain, which I had built up over the years [...]” (p. 23). A vital act to the shaping of the Self was to make No. 10 a place where people would feel comfortable, a place that would also display Britain’s cultural heritage by means of the sculptures and paintings she borrowed from museums and foundations to redecorate the space. All the objects she brought incorporated not only a sense of physical place, but also a web of relationships and a weave of experience.

I felt that Downing Street should have some works by contemporary British artists and sculptors, as well as those of the past. I had met Henry Moore when I was Secretary of State for Education and much admired his work. The Moore Foundation let No. 10 borrow one of his smaller sculptures which fitted perfectly in an alcove in the main hallway.

Behind the sculpture was hung a Moore drawing, which was changed every three months; among my favourites were scenes of people sleeping in the London Underground during the Blitz.

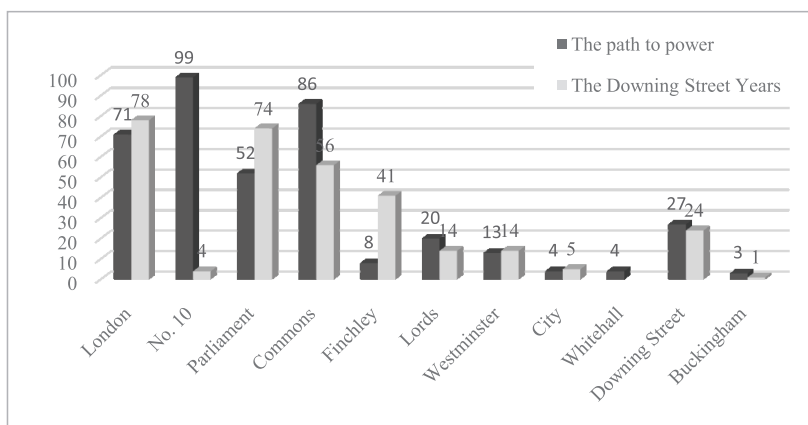
I was conscious of being the first research scientist to become prime minister — almost as conscious, in fact, as I was of being the first woman prime minister. So I had portraits and busts of some of our most famous scientists placed in the small dining-room, where I often lunched with visitors and colleagues (p. 24).

Downing Street and No. 10 assume a relevant position and the same happens with London (freq. 71). London is the stage of international Power and of important international events like summits and conferences. It is in London that she receives ambassadors, ministers, world leaders. While London is the world stage, Parliament is the national stage of Power and of political

confrontation. Her political identity was constructed there amongst many and fierce debates.

Important was to consider how the representation of locations in both volumes (Graph 3) is a strategy of Self-definition and of emergence of a subject. We agree with Freiwald in that “to enter the discursive universe of autobiography is to enter a linguistic space shaped by the signs of the deixis – the contingencies of person, time, and place - and their subject-forming function” (2005: 165).

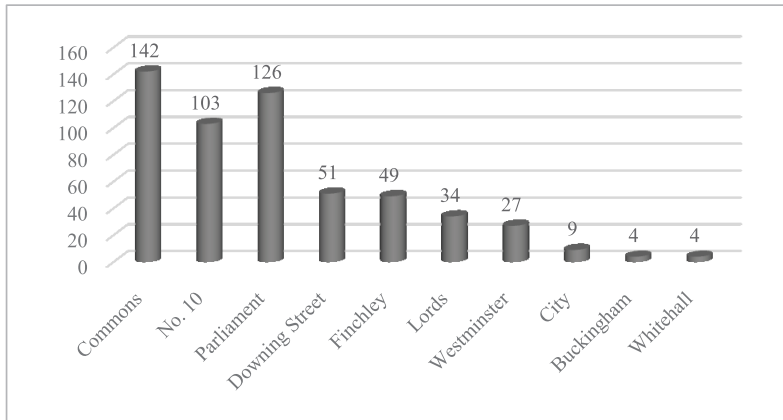
MT’s autobiogeographies engage the reader in issues of identity and in existential and ethical contexts of experience where she represented her individual and political subjectivity



Graph 3 – *The Path to Power vs. The Downing Street Years*

Knowing that discourse can spatialise the subject, we can conclude that, judging from their high frequency, the lexemes London (total Freq. 149) and Parliament (total freq. 116) define Thatcher. This is more noticeable when to Parliament the lexemes Commons (total freq. 142), Lords (total freq. 34), Westminster (total freq. 27), and Whitehall (freq. 4) are added, which make a total sum of freq. 323. The stage of political intervention deeply helps in her construction as a Statesperson, as a relevant agent in the making of the nation’s History. The other two sites are Finchley (total freq. 49), a constituency where she began her political career by becoming a Member of Parliament; and the City (total freq. 9). No.10 (total freq. 103), Downing Street (total freq. 51) is home. Together, they sum the total freq. 154.

Private and public spaces enable and empower the Self by helping to organize reality and construct identity. The cartography of London (Graph 4) mapped in *The Downing Street Years* and *The Path to Power*, represents MT as a Statesperson and sheds light upon spheres of existence and agency: her ego documents map the Self in several places, attaching to these places and spaces cultural and political meanings.



Graph 4 - MTs political cartography of London

MT does not refer to London as a site of entertainment. In London she dwelt in Politics. The city was a location of Power.

References:

- Benjamin, David (ed.). 1995. *The Home, Words, Interpretations, Meanings and Environments*. London: Avebury.
- Benveniste, Émile, 1966. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris: Gallimard.
- Birrento, Ana Clara & Gonçalves, Olga & Saianda, Maria Helena. 2019. "Humanities in the future tense: Mapping interdisciplinary approaches in the research project landscapes of the self." in *International Journal of Humanities Education*. 16 (4). pp. 7-20.
- Birrento, Ana Clara, Gonçalves Olga, Saianda, Maria Helena, 2012. "Un parcours de vie: les mots de Cavaco Silva", in *Revista de Letras*. Série II, n° 11, UTAD. Vila Real. pp.29-46.
- Birrento, Ana Clara. 2007. 'Landscapes of the being – autobiographies and images of the self' in *A Tangled Web: Ideas, Images, Symbols*. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, pp. 150-161
- Blanchard, Marc Eli. (Spring, 1982), "The Critique of Autobiography" in *Comparative Literature*, Vol. 34, No. 2 pp. 97-115, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1770757> Accessed on 12 October 2009.
- Dreyfuss, Hubert & Rabinow, Paul (eds.). 1982. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton: Harvester.

- Eakin, Paul John. 2004. *The Ethics of Life Writing*. New York: Cornell University Press
- Freeman, Mark. 1993. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London and New York: Routledge.
- Freiwald, Bina Toledo. 2005. "Gender, Nation, and Self-Narration" in Marlene Kadar, *et al. Tracing the Autobiographical*. Canada: Wilfrid Laurier University Press. pp.165-188.
- Foucault, Michel. 1984. "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress" in Paul Rabinow (ed.) *Michel Foucault, A Reader*. London: Penguin, pp. 340-372.
- Gilmore, Leigh. 1994. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Gunter, Barrie. 2000. *Psychology of the Home*. London: Whurr Publishers.
- Grossberg, Lawrence. 1997. "Cultural Studies, Modern Logics, and Theories of Globalisation" in Angela McRobbie (ed.) *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Manchester and New York: Manchester University Press. pp. 7- 35.
- Hall, Stuart. (ed). 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. n.p. The Open University Press.
- Hall, Stuart. 1996. "Who Needs Identity?" in *Questions of Cultural Identity*, in Stuart Hall & Paul du Gay (eds.), London: Sage Publications, pp. 1-17.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.
- Probyn, Elspeth. 1993. *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. London and New York: Routledge.
- Schiffirin, Deborah.1996. "Narrative as Self-Portrait: Sociolinguistic Constructions of Identity" in *Language in Society*, Vol. 25, No. 2 pp. 167-203, Cambridge University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4168695> Accessed on 12 October 2009.
- Sinfield, Alan. 1992. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissent Reading*. Oxford: Clarendon Press.
- Steedman, Carolyn. 1997. "Writing the Self: The End of the Scholarship Girl" in *Cultural Methodologies*. Jim McGuigan (ed.). London: Sage Publications.
- Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and Place. The Perspective of Experience*. London: Edward Arnold.
- Wolf-Meyer, Matthew & Heckman, Davin. Summer 2002. 'Navigating the Starless Night: Strategies for understanding Autobiogeography'. *Reconstruction*, vol 2, no 3 (<http://reconstruction.eserver.org/023/intro.htm>), accessed on 22 October 2010.

PAISAGENS, HISTÓRIAS E GENTE SINGULAR DO MEDITERRÂNEO: A *PROVENCE* DE ALPHONSE DAUDET E O ALGARVE DE MANUEL TEIXEIRA-GOMES

Odete Jubilado
Universidade de Évora – CEL-UÉ
jubilado@uevora.pt

C'est de là que je vous écris, ma porte grande ouverte, au bon soleil. Un joli bois de pins tout étincelant de lumière dégringole devant moi jusqu'au bas de la côte. À l'horizon, les Alpilles découpent leurs crêtes fines... Pas de bruit... À peine, de loin en loin, un son de fifre, un courlis dans les lavandes, un grelot de mules sur la route... Tout ce beau paysage provençal ne vit que par la lumière. Et maintenant, comment voulez-vous que je le regrette, votre Paris bruyant et noir? Je suis si bien dans mon moulin! C'est si bien le coin que je cherchais, un petit coin parfumé et chaud, à mille lieues des journaux, des fiacres, du brouillard!...

(Daudet, 1968: 21-22)

Na liberdade daquela solidão tudo era gozo para os meus sentidos, sempre despertos e ávidos: o ar impregnado pelas exaltações resinosas das estevas; o pesado, quase palpável perfume das moitas de rosmaninho; os gorjeios que a passarinhada solta como isolados fios de pérolas cristalinas; [...] E os vastos horizontes, familiares, mas duma tão perpétua novidade, abrangendo no mar faiscante o recorte sinuoso da costa, lá da Ponta do Altar às rochas do Cabo, com os estuários do arade e das rias de Alvor, e, a norte, a perspectiva circular das serras que fecham o Algarve, imponentes, e até importunas, quase, nas altíssimas ondulações da Fóia e da picota, mas morrendo em linhas azuladas, como que esvaídas, direito ao mar e acamando, a levante, em aveludadas ondas de musselina...

(Teixeira-Gomes, 1988: 16)

RESUMO:

Este artigo visa desenvolver uma análise comparatista do mediterrâneo, tomando como exemplo algumas das narrativas breves de *Lettres de mon Moulin* e de *Gente Singular*. Conhecedores das paisagens mediterrânicas, da atmosfera e do meio humano, Alphonse Daudet e Manuel Teixeira Gomes escolhem a *Provence* e o Algarve como cenário das suas histórias. Partilham, assim, com o leitor não só a fruição da paisagem mediterrânica mas também as histórias e as memórias da sua gente singular em que a paisagem aparece associada ao homem.

Palavras-chave: *Paisagem Mediterrânica; Algarve; Provence; Histórias e Memórias; Gente singular.*

ABSTRACT:

This article aims to develop a comparative analysis of the Mediterranean, taking as an example some of the brief narratives of *Lettres de mon Moulin* and *Gente Singular*. Connoisseurs of Mediterranean landscapes, the atmosphere and the human environment, they choose Provence and the Algarve as the setting for their stories. They share with the reader not only the enjoyment of the Mediterranean landscape but also the stories and memories of its unique people in which the landscape appears associated with man.

Keywords: *Mediterranean landscape; Algarve; Provence; Stories and Memories; Singular People.*

Tal como algumas telas de Van Gogh e Gauguin¹ retratam cenas, locais e situações ligadas ao ambiente do Sul de França, também Alphonse Daudet (1840-1897) e Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941) esboçam, em algumas pinceladas ficcionais, um retrato da *Provence*, nas *Lettres de mon Moulin* (1869), e do Algarve, em *Gente Singular* (1909). De facto, as suas narrativas breves são marcadas pelo olhar atento e minucioso de uma vivência *in loco* e das viagens de Alphonse Daudet e de Manuel Teixeira-Gomes. Assim, ambos contemplam e partilham com o leitor não só a fruição da paisagem mediterrânica mas também as histórias e as memórias da sua gente singular.

Tanto nas cartas como nos contos e nas novelas mesclam-se diferentes registos de discurso que visam transmitir as impressões subjectivas do autor-narrador viajante. Nestas narrativas breves oscilam a ficção, a realidade, o fantástico, o cómico e o grotesco. E, se é certo que a descrição das paisagens mediterrânicas é

¹ Van Gogh convidou Gauguin para a sua casa amarela em Arles e ambos pintaram o Sul de França. *Les Alyscamps-Arles* Paul Gauguin; *Les Arènes de Arles, La Terrasse du Café le soir, Le jardin public* Vincent Van Gogh.

uma constante em ambos os autores, tanto a *Provence* de Alphonse Daudet como o Algarve de Teixeira-Gomes não podem dissociar-se da sua gente singular.

Comecemos pelas *Lettres de mon Moulin* que traduzem o sorriso da *Provence* que Alphonse Daudet descreve como um pintor sensível às suas paisagens pitorescas e com a emoção de um homem afectado pelos sofrimentos e pela alegria de um povo (a sua arte de viver com o coração) com o qual se identifica. Mas também a nostalgia de um exilado que regressa ao país da sua infância e o vê ameaçado pelo progresso. É precisamente este sorriso do sol e do céu azul que Alphonse Daudet partilha com o leitor. Algumas das cartas fictícias das *Lettres de mon Moulin* são escritas na sequência de várias viagens de Alphonse Daudet (1860, 1863, 1866) ao Sul de França (ao *Midi*). Estas cartas procuram transmitir aos seus amigos parisienses o *charme* desta *Provence* ameaçada e ferida pelo progresso associado à Revolução Industrial.

Na verdade, é desta *Provence* de que nos fala tão bem Alphonse Daudet. Uma *Provence* que, a partir de 1840, sofre grandes mutações ao mesmo tempo que a sua vida económica e local é fortemente impulsionada. Com o progresso que uniformiza tudo e o poder central que vê nesta evolução o reforço da sua autoridade, esbatem-se pouco a pouco todos os particularismos que faziam o *charme* desta *Provence*. É, assim, uma *Provence* em rápida mutação económica e social, submetida à erosão da vida moderna, nostálgica do seu passado cultural glorioso e ciosa da sua originalidade, que nos descreve Alphonse Daudet.

A primeira série de doze cartas² é publicada, no jornal *l'Événement* de Agosto a Novembro de 1866. A segunda série de quatro cartas é publicada no *Figaro* entre Outubro e Novembro de 1868 assim como as três últimas cartas que serão publicadas na segunda metade do ano de 1869. Em 2019, festejaram-se os 150 anos da publicação das cartas reunidas, em Dezembro de 1869, em volume sob o título: *Lettres de mon Moulin, Impressions et Souvenirs*. Na edição de 1879, aos dezanove contos iniciais das cartas, Daudet acrescenta cinco contos (*Les Étoiles. Les Douaniers, Les Oranges, Les Sauterelles, En Camargue*³) já publicados em 1874 e *Les Trois Messes Basses* dos *Contes du Lundi*.

É, por conseguinte, a pintura da *Provence* contemporânea que estará na base destas cartas fictícias endereçadas a um público parisiense que ainda não tinha o hábito de viajar⁴ e para quem este longínquo *Midi* tinha um sabor exótico. Ora, importa ainda referir a propósito do título que as cartas tiveram como primeiro título *Chroniques Provençales*. Porém, embora a maioria das cartas evoquem a

² Na escrita das primeiras cartas colaborou Paul Arène (célebre pelas suas colectâneas de *Contes provençaux*). As seis primeiras cartas são assinadas de um pseudónimo duplo e Alphonse Daudet assina as outras seis. A extensão desta colaboração entre Paul Arène e Alphonse Daudet ainda hoje é debatida.

³ *En Camargue* é composto por cinco textos.

⁴ Sublinhe-se que é no Second Empire que será construído o caminho-de-ferro Paris-Méditerranée.

Provence, existem contudo algumas cartas que evocam la Corse⁵ e l'Algérie⁶. Deste modo, como a crónica provençal abrange o mundo mediterrâneo, as *Lettres de mon Moulin* seriam, antes, uma crónica do mundo mediterrâneo.

Ora, este moinho situado numa “[...] montagnette chargée de pins, d’un vert désaltérant dans ce paysage brûlé par le soleil” (Daudet, 1968), abandonado no meio das “garrigues” e “déclassé” é o Moulin Tissot, hoje restaurado como museu d’Alphonse Daudet. Na verdade, este moinho em ruínas, potenciador de vários passeios, será o cenário da escrita das cartas, simbolizando esta *Provence* ameaçada pelo progresso como evidencia a *estória* de “Installation” (Daudet, 1968: 21-23) que decorre num moinho “un petit coin parfumé et chaud” (Daudet, 1968: 22):

[...] *C’est de là que je vous écris*⁷, ma porte grande ouverte, au bon soleil. Un joli bois de pins tout étincelant de lumière dégringole devant moi jusqu’au bas de la côte. À l’horizon les Alpilles découpent leurs crêtes fines... Pas de bruit... A peine, de loin en loin, un son de fifre, un courlis dans les lavandes, un grelot de mules sur la route... Tout ce beau paysage provençal ne vit que par la lumière [...] (Daudet, 1968: 21-22).

Nesta carta, o autor-narrador instala-se num moinho abandonado, ocupado pelos coelhos e um mocho. A descrição pictórica da *Provence* manifesta-se na declinação de vários elementos bucólicos, em descrições sinestésicas, na descrição poética e realista dos coelhos e da paisagem característica da *Provence* onde não falta o “Mistral”. Às pinturas efectuadas da natureza como *locus amoenus*, contrapõe-se o *locus horrendus* das fábricas de moagem a vapor que são alvo de severas críticas:

Notre pays, mon bon monsieur, n’a pas toujours été un endroit mort⁸ et sans refrains comme il est aujourd’hui. Auparavant il s’y faisait un grand commerce de meunerie, et, dix lieues à la ronde, les gens des *mas* nous apportaient leur blé à moudre... Tout autour du village les collines étaient couvertes de moulins à vent [...]. Malheureusement des Français de Paris eurent l’idée d’établir une minoterie à vapeur, sur la route de Tarascon [...]. Les gens prirent l’habitude d’envoyer leurs blés aux minotiers, et des pauvres moulins à vent restèrent sans ouvrage (Daudet, 1968: 24).

O moinho de vento metaforiza uma *Provence* de outrora: viva, dinâmica, pitoresca, povoada de moinhos, em oposição, a uma *Provence* marcada pelo progresso das fábricas de moagem que provocam a extinção da raça dos moleiros

⁵ Cartas sobre a viagem na Corse: *Le Phare des Sanguinaires*; *L’Agonie de la Sémillante et Les Douaniers*.

⁶ Cartas sobre a viagem de três meses na Algérie de que regressa em 1862: *Les Oranges*; *A Milianah*; *Les Sauterelles*.

⁷ Os itálicos são nossos.

⁸ Os itálicos são nossos.

de que fala *Installation*: “la race des meuniers était éteinte” (Daudet, 1968: 21). Também em *Le Secret de Maître Cornille* (Daudet, 1968: 24-29), Alphonse Daudet regressa ao *leitmotiv* do moinho⁹ presente, aliás, em várias cartas. Nesta carta, relata a *estória* do fim dos moinhos de vento e, sobretudo, de um moleiro resistente, Maître Cornille, que num acto de resistência ao progresso, simbolizado pela invenção diabólica das fábricas de moagem a vapor “la minoterie à vapeur” (Daudet, 1968: 24), luta pela sobrevivência do seu moinho (Daudet, 1968: 25).

Na verdade, o moinho de vento é um elemento fundamental neste cenário de onde emerge uma paisagem rude, esmagada por um sol impiedoso, constantemente varrido pelo sopro potente do “Mistral”. Uma paisagem diversificada onde não falta a montanha evocada tanto em *Installation* como na *Chèvre de Monsieur Seguin*, vejamos:

Il faut vous dire qu’en *Provence*, c’est l’usage, quand viennent les chaleurs, d’envoyer le bétail dans les Alpes. Bêtes et gens passent cinq ou six mois là-haut, logés à la belle étoile, dans l’herbe jusqu’au ventre puis, au premier frisson de l’automne, on redescend au *mas*¹⁰; et l’on revient brouter les petites collines grises que parfume le romarin... [...]. Ils [les chiens de berger] racontent à leurs camarades de la ferme ce qu’ils ont fait là-haut dans la montagne, un pays noir où il y a des loups et de grandes digitales de pourpres pleines de rosée jusqu’au bord (Daudet, 1968: 22-23).

Mas também a planície nos é retratada com as suas gentes singulares, as suas quintas isoladas (“*mas*”), as suas aldeias (“*bourg*”) silenciosas sob o calor do meio-dia, as suas mulas e os seus agricultores vestidos a rigor ao Domingo. Trata-se de um espaço caracterizado pela sua vegetação dispersa e perfumada como a lavanda e o alecrim ou a manjerona e o absinto selvagem. Uma planície em que não falta o vento eterno e o grito estridente das cigarras que se assemelha à vibração da própria luz e da luminosidade tão característica da *Provence*.

Nesta paisagem singular, o autor-narrador privilegia a gente humilde (“de *petites gens*”) que nos é descrita num quotidiano prosaico através de pormenores significativos. Assim, os pastores são descritos com os seus: “manteaux de cadis roux [...] qui leur tombent sur les talons comme des chapes” (Daudet, 1968: 39). Partilham “du lait, des fromageons [...] des olives et des oignons” (Daudet, 1968: 39). Os tocadores de pífaros como Francet Mamaï (Daudet, 1968: 24) que bebem “du vin cuit” e contam *estórias* como *Le Secret de Maître Cornille*, os moleiros e os agricultores.

Esta gente humilde é inserida no seu quotidiano particularmente difícil, enfrentando a fome e a miséria, a dureza das suas existências, a paisagem agreste e os caminhos pedregosos dos olivais. Neste quotidiano prosaico, há também espaço para as festas com as suas danças como a *farandole*, a alegria dos jogos,

⁹ O moinho aparece em “*Installation*; *Le secret de Maître Cornille* e *La Mule du Pape*”.

¹⁰ Itálico do autor.

as conversas sentenciosas ou alegres, pontuadas por expressões e vocábulos pitorescos. A paisagem aparece acoplada às suas gentes e a uma certa realidade moral cuja originalidade espelha. Esta realidade caracteriza-se por uma espécie de sabor mediterrânico da vida alimentado pelo poder das paixões que animam este povo apesar de todas as dificuldades.

As descrições pessoalistas evidenciam vários temas que nos permitem conhecer melhor esta *Provence* de que fala Alphonse Daudet. Referimo-nos a um conjunto de elementos que permitem ao leitor experienciar esta *Provence* com as suas paisagens, o seu clima, os seus produtos como o trigo, a vinha, as plantas perfumadas, a lã. Mas também os animais que povoam esta *Provence* como as cigarras¹¹, as ovelhas e os cães¹², os burros e as mulas¹³, os coelhos, o mocho¹⁴, as cabras e os lobos¹⁵. O cenário não ficaria completo sem uma alusão à vida económica da região de outrora e de hoje com a referência à extinção dos moinhos de vento, de água, com o aparecimento das fábricas de moagem ou ainda a alusão às fábricas de elixir. A estes temas falta-nos acrescentar o tema da religião¹⁶ através dos padres, dos monges e dos papas de *Provence*.

O tema da religião é de facto recorrente e objecto de crítica nas *Lettres de mon Moulin*, provavelmente fruto da educação religiosa de Alphonse Daudet na *manécanterie*¹⁷ *Saint-Pierre*. Convoquemos para a nossa reflexão um excerto do seu romance autobiográfico *Le Petit Chose*¹⁸, onde com muito humor e ironia nos são descritos os ensinamentos recebidos na *manécanterie*:

C'était très amusant, la manécanterie! Au lieu de nous bourrer la tête de grec et de latin, comme dans les autres institutions, on nous apprenait à servir à la messe [...], à chanter [...] à faire des génuflexions, à encenser élégamment, ce qui est très difficile. Il y avait bien, par-ci par-là, quelques heures dans le jour consacrées aux déclinaisons [...] mais ceci n'était qu'accessoire. Avant tout nous étions là pour le service de l'église. (Daudet, 1868: 21)

Deparamos, assim, com um narrador-contador de histórias que nos conta (como se de uma confidência se tratasse) a história desta *Provence* de outrora, povoada de padres, monges e papas¹⁹. Em *La Mule du Pape*, viajamos até uma Idade Média de fantasia inventada e sugerida pelo uso de determinados vocábulos.

¹¹ *La mule du Pape*.

¹² *Installation; Les Étoiles*

¹³ *La Mule du Pape; Le Secret de Maître Cornille*

¹⁴ *Installation*

¹⁵ *La Chèvre de M. Seguin; Installation*

¹⁶ *La Mule du Pape; Le Curé de Cucugnan; l'Élixir du Révérend Père Gaucher; Les Trois Messes Basses*.

¹⁷ A *manécanterie* era uma escola que estava associada ao serviço de uma igreja.

¹⁸ *Le Petit Chose* festejou, em 2018, 150 anos da sua publicação.

¹⁹ *La Mule du Pape; Le Curé de Cucugnan; l'Élixir du Révérend Père Gaucher; Les Trois Messes Basses*.

Deste modo, a famosa descrição d'Avignon no tempo dos papas²⁰, cheia de cor e de vida, é conseguida através da simples acumulação de certas palavras relativas à vida religiosa ou de alguns artesãos como, por exemplo: “crécelle des frères quêteurs”, “Tic-tac des métiers à dentelles”, “or des chasubles”, “burettes”, “tables d’harmonie”, “navette”, “ourdisseuse”, “chapitre” e “moutardier du pape”.

Nesta narrativa domina a fantasia e o tempo acelera como na famosa descrição d'Avignon no seu *incipit*. O papa Boniface, rei d'Yvetot²¹ preocupa-se sobretudo com a sua mula e a sua vinha²², Tistet Védène representa o jovem preguiçoso e fingido, sempre pronto para alguma brincadeira de mau gosto. O Papa até leva um ramo de manjerona no seu barrete de clérigo, a mula sobe ao campanário, tudo é possível num cenário onde a fantasia se mistura com algum realismo.

Já *Le Curé de Cucugnan* recupera o maravilhoso tradicional do Além cristão com a viagem do padre de Cucugnan do paraíso, passando pelo purgatório até chegar ao Inferno onde encontra todos os habitantes de Cucugnan (os seus fiéis tresmalhados).

Em *Les Trois Messes Basses*, temos a caricatura do padre guloso que “atropela” a missa para comer mais depressa as iguarias, num crescendo ritmado pela campanha de Garrigou que incarna a tentação do Diabo.

Em *L'Élixir du Révérend Père Gaucher*, temos o laboratório do vinho que salva o mosteiro da penúria mas é responsável pela perdição da alma do Père Gaucher. À semelhança da *Mule du Pape* e das *Trois Messes Basses*, os padres serão submetidos à tentação do Diabo simbolizada na comida e na bebida e sucumbirão.

As *Lettres de mon Moulin* misturam várias correntes tradicionais do conto francês, nelas encontramos a estilização humana, o cómico do *fabliau* medieval, o maravilhoso das lendas, a vivacidade do canto popular, o humor e a fantasia das *Fables* de La Fontaine. É pela leitura que se estabelece um vínculo sólido de intimidade e de quase cumplicidade entre o narrador-contador de histórias da *Provence* e o leitor-ouvinte que se senta naquele moinho da *Provence* para ouvir as *estórias* orais que foram transmitidas de boca a orelha. Não se trata somente de contar uma ou várias histórias da *Provence* mas de recriar todo um cenário onde não faltam as suas belas paisagens mediterrânicas e humanas, a sua vegetação típica, a sua gente, os seus costumes, em suma, a sua civilização mediterrânica. É precisamente este património material mas também imaterial que se procura

²⁰ O tempo dos papas corresponde ao período em que residiram em Avignon de 1309 a 1378 e que se prolongou até 1415.

²¹ Não existe nenhum papa com o nome Boniface. Yvetot é uma cidade de Normandie numa alusão à famosa canção de Béranger: “Il était un roi d'Yvetot,/Peu connu dans l'histoire;/Se levant tard, se couchant tôt,/Dormant fort bien sans gloire,/ Et couronné par Jeanneton/ D'un simple bonnet de coton,/ Dit-on,/ Oh! Oh! Oh! Oh! Ah! Ah! Ah! Ah!/ Quel bon petit roi c'était là! La la.”

²² Existe uma vinha muito conhecida perto de Avignon que deu origem ao vinho Châteauneuf-du-Pape.

recuperar através das *estórias* contadas numa prosa que recria as paisagens da *Provence* e dos seus habitantes num tom de confiança, a que não faltam os apertes e os comentários irónicos.

Importa-nos agora reflectir sobre o Algarve de Manuel Teixeira-Gomes a partir de *Gente Singular* (1909) que é constituída por sete narrativas breves²³, dando uma delas o nome à obra. Admirável paisagista do Algarve com as suas impressões pictóricas subtis e as suas “descrições cromáticas” da paisagem, como lhe chama Urbano Tavares Rodrigues (1982), o olhar de Manuel Teixeira-Gomes não se restringe ao do filho da terra mas também não é o do forasteiro comum, nacional ou estrangeiro. Ao seu olhar experimentado alia-se o profundo conhecimento das paisagens mediterrânicas evocadoras do universo greco-latino, incluindo a costa norte de África e do Algarve, tendo este último um papel central no imaginário de M. Teixeira-Gomes.

Para Manuel Teixeira-Gomes, o Algarve está no centro desse ideal, sendo a paisagem algarvia o cenário vivo da mítica Hélade que ultrapassa em harmonia e beleza como ocorre em *Agosto Azul* (1904)²⁴ com a descoberta da paisagem grega no Algarve. Este sentimento de uma paisagem emoldurada, cheia de luz, de formas e de cor, orienta o olhar para a paisagem como se de um quadro de museu se tratasse. A arte invade a realidade e a natureza é vista como um quadro de museu como nos é dito em *Maria Adelaide* (1938): “Foi nessa altura que comecei a *olhar a paisagem* como quem contempla *quadros num museu* [...] o vento (mesmo em dias de calmaria) a agitar-lhe as saias, armando *pregas de estatueta antiga*”. (Teixeira-Gomes, 1992: 150-151).

A cultura artística de Manuel Teixeira-Gomes, o seu contacto com a pintura e o desenho projectam-se na sua visão da vida e, por conseguinte, da paisagem que se manifesta:

“[no] irresistível hábito de *emoldurar*²⁵ todos os trechos de paisagem que me passam pelos olhos. Tudo se compõe, assim, em *quadros*; tudo se equilibra, tudo se define e completa, como obra e arte, imaginada, ponderada e levada a cabo com grande preocupação de harmonia” (Teixeira-Gomes, 1989:134)²⁶.

Tal como Alphonse Daudet, também Manuel Teixeira-Gomes não se limita a rememorar a paisagem, recria-a pela imaginação através de uma descrição pessoalista. Nela a poética do olhar manifesta-se no gosto de descrever como uma forma plástica este Algarve da sua infância que tão bem conhece. O

²³ Trata-se de um volume de contos e novelas: *D. Joaquina Eustáquia Simões d'Aljezur; Jogos da Bolsa; Gente singular; O Álbum; Sede de Sangue; O Triste fim do Major Tatibitate; Profecia Certa.*

²⁴ *Agosto Azul* (1986)

²⁵ Itálicos nossos.

²⁶ Nas *Cartas a Columbano*, testemunha da vasta cultura artística de Manuel Teixeira-Gomes, encontramos as páginas do crítico de arte que nos deixou belas descrições da obra de arte com as suas interpretações.

mundo é assim apreendido pelas sensações, pelo corpo numa recuperação quase proustiana das sensações. O predomínio do mostrar sobre o narrar, o insólito a par do grotesco e o do fantástico, não impede a descrição da mancha da paisagem com ironia ou riso.

Como afirma Urbano Tavares Rodrigues (1950: 74), Manuel Teixeira-Gomes é “[um] mestre em contar uma história com espírito. Mas em *Gente Singular* parece haver-se excedido como humorista”. Com efeito, no conto “Gente Singular”, deparamos com a família Simas constituída pelo cónego e as suas três irmãs, gente estranha, ridícula e louca que se exprime numa linguagem pitoresca e que tem as mais inesperadas reacções. O traço caricatural é logo revelado com a descrição do cónego à mesa, sentado numa cadeira de criança com os joelhos à altura da banca num pronunciado “infantilismo” conforme sublinhou David Mourão-Ferreira (1992: 170). Com a descrição da cadeira, o narrador orienta o leitor para uma situação insólita: um adulto (leia-se uma espécie de rei/criança) sentado numa cadeira de criança:

Abancámos, ficando eu à direita de Monsenhor Simas que tomou o assento numa *cadeira da forma usada para crianças*, a que faltava a guarda dianteira, *em cujos buracos enfiou os polegares*. Então reparei que na sua frente havia uma urna de madeira sobre a qual estava posto o seu talher, permitindo-lhe assim tomar as refeições sem se dobrar, pois que *os joelhos*, naquela cadeira alta, *lhe ficavam ao nível da banca* (Teixeira-Gomes, 1988: 74)

A impressão de estranhez que provoca a cena é reforçada com o *leitmotiv* da cadeira de onde Monsenhor Simas preside ao jantar e que ora é descrita como “cadeira de menino” (Teixeira-Gomes, 1988: 92), ora carinhosamente referida pelo próprio como “a minha bela cadeirinha” (Teixeira-Gomes, 1988: 92), como se de uma extensão do corpo se tratasse. Para David Mourão-Ferreira (1992: 170), a casa descrita assemelha-se afinal a uma “*nursery*”²⁷; é no fim de contas, um imenso quarto de brinquedos”, onde adultos/crianças como Monsenhor Simas e as suas irmãs brincam. A recriação deste universo infantil não deixa de lembrar também ao leitor o universo do Carnaval bakhtiniano onde tudo é permitido. Veja-se, por exemplo, a cena em que a mãe morre e as irmãs de Monsenhor decidem mascarar-se e pregar-lhe um susto (atitude típica das crianças) para verificar se está mesmo morta.

Para a criação desse “infantilismo” do cónego contribui ainda o uso recorrente de diminutivos que procuram reproduzir a linguagem típica dos adultos quando se dirigem às crianças como: “santinho” ou ainda “docinho” e “morninho” como se pode ver neste excerto: “E D. Sebastiana dirigiu-se ao interior da casa de onde voltou minutos depois trazendo em salva de prata uma chávena de café que ofereceu ao Vigário. – Já esta *docinho e morninho* como V. Ex.^a gosta [...]” (Teixeira-Gomes, 1988: 99).

²⁷ Itálico do autor.

A caricatura de situações²⁸ e de figuras estranhas marcadas pelo burlesco, o grotesco, a excentricidade e a loucura contrasta fortemente com as belas descrições das diferentes paisagens, contribuindo assim para a construção de uma visão irónica e grotesca da sociedade finissecular algarvia (fareNSE). De facto, são várias as personagens grotescas que povoam as narrativas breves de *Gente Singular* e que se constroem pelo gesto e pela palavra como o cónego Simas, D. Joaquina Eustáquia Simões d'Aljezur, Cipião ou ainda o Major Tatibitate. Numa prosa profundamente visual, ao descrever esta paisagem humana do Mediterrâneo, o olhar acutilante e curioso de M. Teixeira-Gomes consegue detectar o excepcional no quotidiano, evidenciando curiosidade, ternura e compreensão por esta gente singular. Uma singularidade que não deixa de lembrar ao leitor “As singularidades de uma rapariga Loira” de Eça de Queirós.

Mas no conto “Gente Singular”, tanto a ladainha como a dança macabra (que lembra as danças macabras da Idade Média) das três irmãs do cónego Simas, em torno do caixão da mãe (Teixeira-Gomes, 1988: 76-78), na chegada do narrador homodiegético a Faro, “mudo de verdadeiro espanto” (Teixeira-Gomes, 1988: 76), indiciam o fanatismo e a loucura²⁹ daquela casa.

Na tessitura do conto mesclam-se os fios do fantástico e do grotesco, esboçando-se uma pintura do ridículo do microcosmo algarvio do fim de século e do seu catolicismo ao caricaturar a sociedade burguesa-clerical do sotavento algarvio. “Gente Singular” seria assim a metáfora de um país absurdo, como que parado no tempo, distraído da realidade social e até do próprio valor da vida humana. Note-se que embora uma das irmãs (D. Sebastiana) tenha colocado “tártaro emético” no café do cónego para a cerimónia da inauguração da retrete, a sociedade fareNSE desinteressa-se da sorte do cónego que pensa estar a correr risco de vida.

À semelhança de Alphonse Daudet, também Manuel Teixeira-Gomes recebeu uma educação religiosa, sendo instruído no seminário de Coimbra (1870), facto que alimentou a sua crítica mordaz ao clero, o que nos lembra as críticas endereçadas aos padres das *Lettres de mon Moulin*. No *Triste fim do Major Tatibitate*, reencontramos esta crítica ao clero que é feita através da caricatura do padre malandro e fingido que tudo considera natural, incluindo ter uma vida dupla e absolver a própria amante dos seus pecados.

Mas também em “Gente Singular”, onde o cónego Simas é descrito como se de uma criança se tratasse, sentado numa cadeira-prisão, usada justamente como protecção para as crianças. Todo o seu comportamento é infantil como denotam os seus entretenimentos ingénuos entre os quais se destaca a “numismática e [o] filatelismo” (Teixeira-Gomes, 1988: 71), as suas reacções aparecem associadas aos caprichos de uma criança que não aceita um “não”. Veja-se, por exemplo, a reacção do cónego ao anúncio da partida do narrador homodiegético para Braga:

²⁸ Como a recepção tardia do narrador homodiegético pela família Simas pela apanha nocturna dos figos lampos com lanternas (Teixeira-Gomes, 1988: 75).

²⁹ “Eu já não sabia o que pensar de tanta loucura” (Teixeira-Gomes, 1988: 80).

“Não pode ser... Não o consinto...[...].” Teixeira-Gomes, 1988: 94). A crítica à Igreja manifesta-se ainda na descrição do cónego Simas como uma personagem pautada pela ausência total de cariz evangélico e de vocação sacerdotal que seria expectável num membro do clero.

A ironia torna-se corrosiva na descrição escatológica da retrete à sociedade fareNSE que podemos relacionar com a “máquina de fazer chuva”³⁰ e com o nome bíblico dado ao autoclismo: “sistema dilúvio” (Teixeira-Gomes, 1988: 101), numa ironia cáustica à referência bíblica³¹. Na parte final do conto, sublinha-se o carácter lúdico dos objectos da casa de banho “as torneiras”, “o banco furado” e, claro, “o sistema dilúvio” segundo a família Simas que funciona como um coro:

D. Sebastiana *entrou dentro* e encetou uma espécie de prelecção sobre o uso de *diversos aparelhos* que a compunham, abrindo e fechando *torneiras*, forçando o vigário a sentar-se no *banco furado*, e por fim, pegando-lhe na mão, ajudou-o a puxar a *corrente metálica*, soltando a água do depósito superior que jorrou ruidosamente.

– É o sistema «dilúvio», o mais aperfeiçoado que existe – rematou; e logo que o sussurro admirativo dos convidados se extinguiu:

- Agora se V. Ex.^a, meu Reverendo Padre, precisasse de vir aqui sozinho, já sabia como se havia de governar, não é verdade?... (Teixeira-Gomes, 1988: 101).

A descrição da cena começa com o recurso ao pleonismo “entrou dentro”, acentuando a ironia que atinge o seu auge quando é precisamente “o sistema dilúvio” que permite à família Simas subir na estima e no respeito dos seus conterrâneos...” (Teixeira-Gomes, 1988: 101). Um elemento escatológico como a retrete é assim transformado num monumento alimentado pela admiração e pela “curiosidade pública estimulada por várias descrições da retrete, cuja riqueza exageravam, convergia para o que já se chamava o «monumento das manas Simas» [...]” (Teixeira-Gomes, 1988: 101).

Tal como a *Provence* de Alphonse Daudet, também o Algarve é descrito como “tórrido”³² e com um clima agreste: “[...] me transladei pela primeira vez das frescas, umbrosas margens do Lima às *tórridas plagas* algarvias” (Teixeira-Gomes, 1988: 71). Na viagem até Faro do narrador homodiegético, são descritas: “[as] *sufocantes nuvens* de *ardente poeira* da estrada algarvia” (Teixeira-Gomes, 1988:72)

³⁰ “[...] mostrou-me um maquinismo que, por fora da janela aberta para a varanda, permitia soltar a água de um regador sobre umas latas, produzindo o ruído da chuva [...]” (Teixeira-Gomes, 1988: 79-80).

³¹ “[...] pela crescente agitação nervosa que notava tanto em Monsenhor como nas manas, e coligi das suas alusões, já i[c]nsopeáveis, ao «*Dilúvio*», que não só era realmente capela mas que retábulo consistiria nalgum painel representativo daquela catástrofe bíblica” (Teixeira-Gomes, 1988: 93).

³² “A perspectiva de ficar anos seguidos nesse tórrido Algarve afligia-me” (Teixeira-Gomes, 1988: 88).

e o «levante», afrontoso vento cujo efeito nos forasteiros é deplorável”. Na descrição da paisagem algarvia e humana não falta a “alfarrobeira”, “as vetustas laranjeiras, moitas de alecrim e goivos, maciços de buxo e canteiros de narcisos” e “[...] o vinho do pároco” (Teixeira-Gomes, 1988: 91). Mas também “A colossal figueira lampa [...] ameixeiras, damasqueiros e pessegueiros, além das leiras de hortaliça e muitas plantas decorativas como esplanadas e sardinheiras” (Teixeira-Gomes, 1988: 95).

É por baixo desta alfarrobeira que o narrador homodiegético de *D. Joaquina Eustáquia Simões d’Aljezur* dorme a sesta:

As minhas belas sestras dormidas no terreiro da igreja, debaixo de uma copadíssima alfarrobeira, que ali imperava escoltada por oliveiras! A agitação de umas tantas vides, soltas e reverdecidas em pleno sol [...] outras vezes o vento dava com força nas altas oliveiras com o ruído sinuoso e ecoado duma grande vaga a rebentar na areia da praia e os meus sonhos ali eram prolongados, reparadores deliciosíssimos (Teixeira-Gomes, 1988: 17).

A descrição inaugural da Quinta do Convento ou dos Pegos Verdes³³ (Teixeira-Gomes, 1988: 16) em *D. Joaquina Eustáquia Simões d’Aljezur* contém informações sobre o estatuto social, a idade e a subjectividade do narrador homodiegético. Sabemos que finge caçar quando percorre a serra algarvia para não ser considerado louco (Teixeira-Gomes, 1988: 15)³⁴, uma vez que o seu amor pela beleza da natureza, pelas plantas, pelos animais não é facilmente aceite. São vários os fragmentos descritivos onde o mostrar predomina sobre o narrar e onde a organização metafórica e metonímica dos espaços é notória.

As narrativas breves das *Lettres de mon Moulin* e de *Gente Singular* transportam o leitor-ouvinte para o mundo do Mediterrâneo, esboçando um quadro das paisagens da *Provence*, do Algarve e das *estórias* da sua gente singular. Ao esboçar o quadro de uma civilização mediterrânica em torno da bacia do mediterrâneo, M. Teixeira-Gomes cria condições para uma espécie de cultura alternativa à cultura burguesa demasiado opressiva e convencional na qual não se revê e que transgride com a sua característica elegância, concebendo o Mediterrâneo como uma paisagem cultural. Serenos, irónicos e contempladores, Alphonse Daudet e Manuel Teixeira-Gomes narram *estórias* que fazem parte de um repositório da cultura mediterrânica que molda as suas narrativas breves, detectando o excepcional no quotidiano ao descrever as suas paisagens e as suas gentes singulares com ternura e compreensão.

³³ A Horta dos Pegos Verdes tem existência real, evidenciando a ociosidade do rico Senhor algarvio.

³⁴ “Umaz vezes por outras disparava a espingarda para o ar ou atirava ao alvo [...]” (Teixeira-Gomes, 1988: 15).

Referências:

- Azevedo, Manuela de. 2010. *Cartas de M. Teixeira Gomes a João de Barros*, Portimão: Câmara Municipal de Portimão, selecção, prefácio e notas.
- Becker, Colette. 2002. “Alphonse Daudet: une vision ambiguë du monde du travail” in *Travailler*, n°7, pp. 53-62.
- Besson, Lucette. 1991. “Dans l’ombre de Balzac: Alphonse Daudet, II. Alphonse Daudet, romancier balzacien” in *Le Courrier balzacien*, n° 42, 1^{er} trimestre, pp.10-28.
- Daudet, Alphonse. 1968. *Lettres de mon Moulin*, Paris: Hachette, Classiques illustrés.
- Dufieff, Anne-Simone. 2014. “Daudet fabuliste”, in Frédérique Le nan et Isabelle Trivisani-moreau, *Bestiaires: Mélanges en l’honneur d’Arlette Bouloumié - Cahier XXXVI*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp.51-70.
- Dufieff, Anne-Simone. 2003. “Entre bohème et fantaisie: les apprentissages de Daudet” in Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (textes réunis par), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp.277-292.
- Dufieff, Anne-Simone. 2014. “Folklore et fantaisie dans les contes de Daudet”, in *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, sous la direction de G. Chamarat et P.-J. Dufieff, Paris: Classiques Garnier, pp.187-195.
- Dufieff, Anne-Simone. 2001. “Nord et Midi dans l’œuvre romanesque de Daudet” in *Actes du colloque de l’AIZEN sur Émile Zola et le naturalisme*, Philadelphie.
- Karkel, Claude. 2014. *Sur les pas de Alphonse Daudet*, Éditions Campanile, Coll. Sur les Pas.
- Lopes, Norberto. 1942. *O Exilado de Bougie – Perfil de Teixeira-Gomes, Com um estudo de João de Barros*, Lisboa.
- Luc Badesco, Jacques-Henri Bornecque. 1964. “Controverse autour d’Alphonse Daudet” in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, juillet-septembre, pp.473- 478.
- Mourão-Ferreira, David. 1992. “Dois Estudos sobre M. Teixeira-Gomes - I - Aspectos gerais (1960)” in *Tópicos Recuperados sobre a Crítica e outros ensaios*, Lisboa: Caminho, Colecção Universitária, pp.133-159.
- Mourão-Ferreira, David. 1992, “II - Introdução a uma leitura do conto “Gente Singular (1974)” in *Tópicos Recuperados sobre a Crítica e outros ensaios*, Lisboa: Caminho, Colecção Universitária, pp.161-174.

- Teixeira-Gomes, Manuel. 1988. *Gente Singular*, Lisboa: Bertrand Editora.
- Teixeira-Gomes, Manuel. 1989. *Cartas a Columbano*, Lisboa: Bertrand Editora.
- Teixeira-Gomes, Manuel. 1992. *Maria Adelaide*, Lisboa: Bertrand Editora.
- Teixeira-Gomes, Manuel. 2010. *Obras Completas I Inventário de Junho, Cartas sem Moral Nenhuma, Agosto Azul*, Lisboa: INCM e Câmara Municipal de Portimão vol. I., 3ª Ed., Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues, Notas de Urbano Tavares Rodrigues, Helena Buescu e Vítor Wladimiro Ferreira.
- Rodrigues, Urbano Tavares. 1982. *M. Teixeira-Gomes O Discurso do Desejo*, Lisboa: Edições 70.
- Rodrigues, Urbano Tavares. 1950. *M. Teixeira-Gomes Introdução ao Estudo da sua obra*, Lisboa: Portugália Editora.
- Ventura, Maria da Graça Mateus (Org.). 2010. *M. Teixeira-Gomes Ofício de Viver*, Lisboa: Tinta-da-China.

MALTA: THE EROTIC IMAGE OF THE ISLAND IN THE FICTION OF EÇA DE QUEIROZ

Ana Luísa Vilela
Centro de Literatura Portuguesa, CLP
Centro de Estudos em Letras, CEL-UÉ
analuisavilela@gmail.com
allvv@uevora.pt

On both sides stand enormous houses, of a haughty and impenetrable physiognomy, long and mysterious arcades, rows of terraces, sculpture fragments, amazing details – and all that adds to a confusion of palaces, prisons and seraglios, imposing and sculptural, both Italian-like in their air of mystery and oriental in fantasy. This was the image of Malta at night, tragic and enormous in the darkness, preserving the reverberation of its heroic past in the proud attitude of its buildings.
(Queiroz s./d, 30)¹

Eça de Queirós, *O Egípto*

RESUMO:

A ilha de Malta estimulou a imaginação do maior romancista português do séc. XIX, Eça de Queirós. N' *O Mistério da Estrada de Sintra*, Malta é o cenário de uma história de amor e crime que mistura humor, romantismo e uma das mais inesquecíveis figuras femininas. Pode dizer-se que Eça contribuiu, desde 1871, de modo extraordinário, para criar nos seus milhões de leitores uma fascinante imagem de Malta – ao mesmo tempo inquietante, sedutora e imprevisível, exatamente como a sua imagem da mulher romântica.

Palavras-chave: *Eça de Queirós; O Mistério da Estrada de Sintra, imagem feminina; Malta.*

ABSTRACT:

The island of Malta has fueled the imagination of the nineteenth century writer greatest Portuguese novelist, Eça de Queiroz. In *The Mystery*

¹ The quotations from *O Egípto* are translated on my own responsibility.

of Sintra Route, Malta is the setting of a story of love and crime which mixes humour, romanticism and one of the most unforgettable portraits of a female character. It can be said that Eça contributed, since 1870, in an extraordinary manner, to create in the minds of millions of contemporary readers a fascinating image of Malta - simultaneously unsettling, seductive and unpredictable as the very novelistic image of romantic women.

Keywords: *Eça de Queiroz; The Mystery of Sintra Route; image of women; Malta.*

1. This is how the young José Maria Eça de Queirós describes La Valletta, in his short visit to the island of Malta, at the end of October 1869, on his way to Egypt to attend the inauguration of Suez Canal.

At the time he visited Malta, Eça de Queirós, then aged 24, was taking the first steps towards his literary career and writing for the *Diário de Notícias*. This Portuguese oldest daily newspaper still in circulation would, some months after his visit to the Middle East and during the summer of 1870 publish a most curious *novella*, after the *roman-feuilleton* style, *The Mystery of Sintra Road*, a delightful parody written together with one of his best friends, the writer Ramalho Ortigão. The text would be published as it was being written by Eça and Ramalho – the former living in Lisbon and the other in Leiria. The *novella* was written as a series of letters, reporting supposedly real events, and as such accepted by the newspaper board, thus actively collaborating in the mystification. Initially, the text was read as factual news, although it was published in the section usually reserved to the *feuilleton*. Being ambiguous and denying its own fictional origin, the text intended to lead the literary (and journalistic) expectations of the readers to the absurd, simultaneously disappointing them. The *novella*, which met editorial fortune, was later published as a book, being subsequently reprinted (the last edition appeared in 2005). The impressions of this eastern journey were kept in Eça's works, fictionalised in such novels as *A Relíquia* (*The Relic*) or *O Mandarim* (*The Mandarin*), reporting images of Palestine and China.

In *The Mystery of Sintra Road*, the island of Malta is the setting of a story of love and crime which mixes humour, romanticism and one of the most unforgettable depiction of a female character. In its composition, the writer made use of his travel notes taken a year before. The aim of this study is to explore how a singularly impressive and coherent image of Malta is built in both literary works.

We will try to understand the common points of that image, globally understood as a discursive strategy – a *trope*, according to Leerssen (2007: 29) – whose logic is, thus, not necessarily referential. In fact, as Daniel-Henri Pageaux states: “The study of the image should give less importance to the degree of ‘falseness’ than to its degree of accordance to a pre-existent cultural model (...)” (Machado & Pageaux 1988: 59, our translation). We will bear in mind that, as a textual (and intertextual) image, in the work of Eça de Queirós the image of Malta is subtly related with the fictional narrative as well as with the thematic

and literary concerns of the author. More diegetic than mimetic (Hoenselaars, 1992: 15), Malta acts in the Queirozian fiction, representing not probably a national characterisation, but a wider polarity, a moral and aesthetic instance (cf. Leerssen, 2007: 29).

2. What instance will that be for the young writer? In 1869, the image of Malta appears in the travelogue with an aura of exoticism. In the novella, the Count, the Countess and her cousin travel from Lisbon to the island, supposedly to find treatment for the Countess's neurasthenia (or *blue devils*). The first reference to Malta is made by an anonymous friend who had spent five days on the island – “he had enjoyed the streets, the beauty of the bay, the heroic architecture of its palaces, and the brazen, lively Maltese women with their large Moorish eyes...” (Queiroz, 2013: 100). For Captain Rytmel, who travels on the same ship and will engage in an impassionate love affair with the Countess, Malta “it is part Italy and part Levant. That's what makes it so surprising. It has a strange, distinctive charm. Otherwise, it's just a rock.” (Queiroz, 2013: 108).

It is curious to observe how the exotic effect is canonically achieved through the processes systematised by Daniel-Henri Pageaux (2000: 310-311): the *spectacularisation* (the profile of the island seen from the sea, the walls enclosing mysteries, the Opera); the *fragmentation* (the whole island is condensed into the impression of its historic city centre: a mixture of Italy and the East); and, finally, the *eroticisation* – the reference of the character matches the narration of the author, who, in the theatre, draws his attention to a woman who, by metonymy, seems to constitute the epitome of the erotic seduction of Malta: among many “ugly, blondish and inexpressive” English women, the only beautiful woman is a Maltese dancer Mademoiselle Tostoli, “divinely blonde, a Greek-shaped figure, rosy, fresh and virginal like a Paradise fruit” (Queiroz, s./d: 31).

Moreover, this brief feminine appearance will return in the novella: the Count, a remiss husband, immediately fell in love in Malta with

The flowing golden tresses of a girl who was always to be seen in the front row of in the stalls [...]. She had a fair complexion and Maltese eyes, the genteel manners of an English 'Miss', the swaying gait of an Andalusian, and was, in fact, the effulgent Mademoiselle Rize, an out-of-work available dancer. (Queiroz, 2013: 113).

The image of Malta in Eça will, therefore, articulate through a relatively small set of imaginary representations; it therefore constitutes an *imaginary discourse* (Leerssen, 2007: 28), crystallising mainly in nuclear *imagema* (Leerssen, 2007: 9). We believe that these *imagema* is common to the components of female characters who are the axis and motor of the plot.

On the one hand, the tenderness, the brightness, the mystery and the fluidity, somehow aquatic, of White Malta is reflected in the character Luísa, Countess of W. Simultaneously spectral and carnal, in her slender and sinuous figure bathed by the romantic moonlight on the balcony of Clarence Hotel, Luísa seems to have explicit affinities with the sea and the Mediterranean:

She was a singularly attractive woman, not pretty, no, worse than that: she had *charm*. She had admirably thick, fair hair; and when it was plaited and curled, it gleamed soft and golden, like a nest of light. [...] Her eyes were a deep Mediterranean blue and, at once, so imperious they could quell the most rebellious spirit and so tender and mysterious that any may dream of drowning in them. (..) She moved with the same rhythmic, swaying gait with which one imagines mermaids swimming. (Queiroz, 2013: 98).

The moonlight wrapped about her, silvering her face and making her body seem somehow slither, more ethereal, like that of a character of an ancient legend. Her hair tumbled generously about her in large, loose curls. (Queiroz, 2013: 106)

The moonscape of the island is, however, supplemented by a specifically southern and solar trait. In fact, more than the blonde Countess, it will be the loud, dark (Queiroz, 2013: 102) Carmen Puebla, her rival for the handsome British officer Rytmel, who will, perhaps, embody the peculiar Maltese sensuality, although tinged of seriousness and tragedy².

In this work, Carmen's Latin blood is the symbol of the explicit opposition between the physical and temperamental types of Latin and Nordic women, brunette and blonde, passionate and reserved. The same "Latin blood" represents the fate of the character, inebriating of beauty and seduction, but inevitably preyed upon her passionate impetuosity – ranging from imperial haughtiness, the blind love for Rytmel, the violent contempt for her husband, loving despite, extreme devotion and the pulsation of death. Let us consider some examples of her first appearances in the novel:

The lady, whose name was Carmen, was from Cuba and was Don Nicazio's second wife. She was tall and had a magnificent figure; her complexion reminded one of pale marble, her eyes of dark, watered satin, and the luxuriant ringlets of her hair were what Baudelaire would have described as *ténèbres* (Queiroz, 2013: 111)

(...) a sinuous, flowing silhouette reminiscent of the divinities with which the sculptors of earlier times used to decorate the prows of galleons. (Queiroz, 2013: 113)

She leaned back in Rytmel's arms, her head lolling, her eyes closed, her lips parted and moist. (Queiroz, 2013: 126)

Carmen, in her sensuous erotic offering, somehow retrieves some traces of a dismal aquatic emanation. In *The Mystery of Sintra Road*, we can find the first actualisation, of a strong Baudelerian influence, of a recurrent myth at the time, termed by Pilar Vásquez-Cuesta as the "erotic prestige of the Spanish woman" (Vásquez-Cuesta, 1988: 84). This representation will echo in Queirozian fiction,

² It should be noted that Carmen is not Maltese, but Spanish, although she is also referred to as Cubana, adding exoticism to the character.

mainly deconstructing such erotic myth in the satirical way of realism. This myth reflects a pre-existing intertextual stereotype, probably inspired in such works as Musset's pQueiroz s./dm "L'Andalouse" (1829), Mérimée's *Carmen* (1845), or Gautier's *Voyage en Espagne* (1843)³.

In *Carmen*, we can also observe a lush sensuality allied to a spectral component, early pointed out, for example, in the following scene of a waltz on board a ship:

Carmen and Rytmel passed like shadows, borne on a light breeze and lit by the phantasmagorical light of that blue flame. The frenetic notes of the flute pursued them; they seemed about to take flight and disappear up through the rigging and into the night. (Queiroz, 2013: 126-127)

In *Malta*, *Carmen*, dominated by jealousy, attempts to kill her former lover in the garden of Clarence Hotel, injuring him with a dagger. Although badly wounded, Rytmel survived. This episode marks a point of no return for *Carmen*. She gave herself to remorse, thereafter self-inflicting a violent atonement, seeking to save her soul through devotion and deprivation. It is in *Malta*, therefore, that *Carmen* starts paving the way for her extinction. Keeping a splendid beauty, she gets rid of all her assets and, in a symbolic act of self-mutilation, she took a pair of scissors and feverishly attacked those marvellous tresses (Queiroz, 2013: 166). At this point, the narrator, witness to the whole drama and cousin of the Countess, states:

I admit that my first thoughts were not of vengeance or punishment. Tragic heroine came to mind, Lady Macbeth and Clytemnestra, and such beauty, such magnificence, filled my mind with amorous, vaguely pagan thoughts. (Queiroz, 2013: 160)

Carmen decided to enter in a convent in Spain leaving *Malta* accompanied by the Countess's cousin, but she dies aboard a ship on the high seas. In Eça's and Ramalho's *feuilleton*, the description of *Carmen*'s death has a tragic containment but also a burlesque tone that seems to parody other romantic *novellas* (as, for example, the famous *novella Amor de Perdição (Doomed Love)*, by Camilo Castelo Branco). Her last words are the name of her lover and *Malta*.

Other Spanish women will inhabit future Eça's novels. However, never again will this passionate figure return to Queirosian fiction, with the same glow and tragic dignity as observed here.

3. Thus, we see how two polarities are articulated in the feminising representation of *Malta*. On one side there is the traditional imaginary associated to the figure of the island, joining together paradisiacal peace, the concretion of desire and the balance between consciousness and the unconscious. It is the gentle and milky white face of the Countess, with all of her sweetness,

³ Eça's *Carmen* is, however, prior to Bizet's *Opera*, which will debut in 1875.

languor and reverie: “The weather was perfect. Malta glowed, the bay glittered in sunlight, the gardens bloomed, the eyes of the Maltese ladies sighed. It was orange-blossom time” (Queiroz, 2013: 153).

However, immediately upon landing, the narrator points out the darker and more dangerous side that is hidden in the softness of the island. Between the blackness of the sky and the silent gondolas enclosing the ship, illuminated by their lanterns, the narrator says: “There was a great silence, an ineffable peace. Even the gondoliers rowed quietly. Everything was gentle and orderly – a blend of Italian mystery and British policing” (Queiroz, 2013: 137).

Meanwhile, Carmen ruminates on her jealousy and prepares her revenge, on a nocturnal crime scene: “gave onto the garden [...] We had a little key that opened a green door in the moss-covered wall, all overhung with the branches of oriental bushes” (Queiroz, 2013: 154). Hidden in the shadows and holding the dagger, Carmen waits for the traitor Rytmel. In the meantime, the narrator finds her and, speaking to himself, he says: “[...] we’re on Italian soil and it’s probable that, in spite of the large quantity of beer in Malta, there might still be some of the Borgia’s deadly *acqua toffana* about. I must be careful. (Queiroz, 2013: 156). But, despite his caution, the narrator is unable to prevent the attack. Carmen will afterwards wither in remorse and reclusion. And what is interesting is that, in this allusion to the famous story of the *acqua tofana*, Rytmel will be poisoned and die at the end of the novella – murdered by mistake by the Countess who, also hallucinated by jealousy, wants to put him asleep with opium to search his wallet!... The reversibility of the two female characters is, therefore, emphasised: the Countess seems to inherit Carmen’s exacerbated passion; Carmen divests herself of sensuality and become spiritualised.

Predominately vespertinal or nocturnal, the image of Malta provided by Eça is confined to an *insular* reduction: surrounded by an extensive maritime atmosphere, oftentimes frightening, the space seems limited to a sort of urban or domestic interiority, in which the island is sometimes reconfigured into the ship, the city into the house, the living room into the deck, the bedroom into the cabin. In addition, the imagery of the island, of the sea or of the ship progressively acquires a funerary tone.

On the very first days, after having explored the palaces of the Order and the outskirts of the city– Citta–Vecchia, Bengama, Boschetto –, the narrator refers to Gozo, supposedly “the Isle of Calypso, so full of charm according to Homer, but, in reality, a large, wave-washed rock full of dark caves”. (Queiroz, 2013: 137). Gozo and its “terrifying caves where the sea plunges down into an abyss” (Queiroz, 2013: 145) are later mentioned, although the travellers in the novella will never be there. The island of Gozo will always be an allusion, more or less fictional, to a future that the Countess and her lover didn’t have. Pretending to go on an excursion to Gozo, the two lovers board on the *Romantic*, a yacht borrowed from the sentimental Lord Grenley, their friend. They were accompanied by the Countess’s cousin who dissuaded them from their foolish attempt. Gozo is, therefore, a sort of name for fictional virtuality, – a *possible narrative* that the

work makes impossible but that it inspiringly emphasises. Wisely giving up the escape, as well as avoiding Gozo and the navigation in “an area fraught with danger for any boat” (Queiroz, 2013: 153), means to return to Malta and to the safe comfort of elegant adultery. To return to daily life after boarding the *Romantic* into the adventure of passion, somehow symbolises the abandonment of romantic sentimentality – a meaningful gesture for Eça de Queirós, in 1870. To land at Malta once again means, for the protagonists as well as for the author, to cast anchor in the solidity of the real – and to the announced Realism. That is a moment of seriousness, ambivalence and despair, emphasised by the chiming bells:⁴

It was the sweetest hours; the air was indescribably clear. We could already make out the whitewashed villages and Valletta’s proud profile. The sun was just going down. Its last oblique rays set the city’s balconies glittering. Two gondolas came out to meet us. There was a great rustling of sails and much piping as the crew manoeuvred us into position, then we dropped anchor. We had arrived. The bells of Malta continued to ring out. (Queiroz, 2013: 151)

4. In conclusion, we believe that the vast symbolic instance associated to the image of Malta in the first work of Eça de Queirós prefigures literary Romanticism itself, which he had learnt and within which he would become, in the following year (1871), the main dissident in Portugal. The feminine and romantic image of Malta, with a touch of frivolity is, in fact, explicit in the author’s notes of his visit to the island in 1869:

We had crossed over Malta as if in a dream: suddenly in the middle of the sea, we had found that romantic ruin – venerable due to the legends of the past and the signs of history, heroic and gallant with its Eastern-style buildings and its mysterious aspects – full of light, of noise, of British people and vaguely sounding *La Favorita*. (Queiroz, s./d: 31–32)

It can be said without a shadow of exaggeration that Eça de Queiroz contributed, since 1870, in an extraordinary manner, to create in the minds of millions of contemporary readers a fascinating *picture* of Malta: feminine, romantic, with a touch of frivolity – simultaneously unsettling, seductive and unpredictable as the very novelistic image of romantic women.

In the fictional Malta of *The Mystery of Sintra Road*, experimental work for many of the themes and figures subsequently developed in Queirozian fiction, the narrator bids farewell to the island as Eça will do to his romantic youth, not without a feeling of nostalgia:

⁴ Eça de Queirós will retrieve the problematic representation of mythical Ogygia at the end of his life, in the story “A Perfeição” (1898) (*Perfection*).

It was with a great sadness that I watched Malta vanish into the night mists. Never again would I see the white city. Not that I had been particularly happy there, but we always love those places where, for whatever reason, for whatever emotion, our hearts beat more strongly. I myself had left some tears there too. (Queiroz, 2013: 169)

References:

- Hoenselaars, Ton. 1992. *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries: A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1558–1642*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Leerssen, Joep. 2007. “Imagology: History and method”, in Manfred Beller e Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*. Amsterdam et New York: Rodopi, pp. 17–32.
- Machado, Álvaro Manuel & Daniel–Henri Pageaux. 1988. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- Pageaux, Daniel–Henri. 2000. “O Orientalismo Literário”, in Jacques Bersani et alii, *O Grande Atlas das Literaturas Encyclopaedia Universalis*. Lisboa: Página, pp. 310–311.
- Queirós, Eça de. s./d. *O Egípto*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Queirós, Eça de & Ramalho Ortigão. 2013. *The Mystery of the Sintra Road*, translated by Margaret Jull Costa and Nick Philips. Sawtry (UK): Dedalus Limited.
- Queirós, Eça de & Ramalho Ortigão. 2015. *O Mistério da Estrada de Sintra*, edição crítica por Ana Luísa Vilela. Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Vásquez–Cuesta, Pilar. 1988. “Eça de Queirós e a Espanha”, *Eça de Queirós et la Culture de Son Temps. Actes du Colloque*: Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 69–96.
- Vilela, Ana Luísa. 2012. “Da *cocotte* a D. Quixote: revisitando a imagem de Espanha em Eça de Queirós”, em Fernández García, María Jesús e Leal, Maria Luísa (coords.), *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*, Mérida: Gobierno de Extremadura/Gabinete de Iniciativas Transfronterizas/Vicepresidencia y Portavocía, pp. 255–277.

VIAGEM E DEMANDA DA IDENTIDADE RIZOMA EM ONITSHA DE J.-M. G. LE CLÉZIO E UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA DE MIA COUTO

Celina Martins

Centro de Estudos Comparatistas, CEC – Universidade de Lisboa

celi@staff.uma.pt

RESUMO:

Os romances *Onitsha* de Le Clézio e *Um rio chamado tempo e uma casa chamada terra* de Mia Couto encenam a viagem iniciática dos protagonistas principais que se inscrevem na identidade rizoma como construção do devir a partir de trocas imprevisíveis, sem risco de diluição, dando vida à Poética da Relação (Glissant, 1990). Durante a errância numa África concebida como espaço de transcendência, as identidades rizomas abrem-se à diferença das culturas através de laços de solidariedade e de fraternidade em oposição à identidade raiz que rejeita a diversidade do Outro.

Palavras-chave: *viagem; identidade rizoma; relação; iniciação.*

ABSTRACT:

The novels *Onitsha* by Le Clézio and *A River called Time and a Land called Home* by Mia Couto stage the initiation journey of the main protagonists that are inscribed in the identity rhizome as construction of the becoming from unpredictable exchanges, risk-free of dilution, giving life to the Poetics of Relation (Glissant, 1990). During the wandering in an Africa conceived as space of transcendence, the identities rhizomes open to the difference of cultures through bonds of solidarity and fraternity in opposition to the root identity that rejects the diversity of the Other.

Keywords: *journey; identity rhizome; relationship; initiation.*

Em *Onitsha* (1991) de Jean Marie Gustave Le Clézio e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002) de Mia Couto, a viagem a diferentes lugares de África é explorada por viajantes inscritos na busca de sentido que entranham a experiência transformadora do *homo viator*, movido pelo ideal socrático de conhecer-se a si mesmo e de estruturar-se como identidade dinâmica, construída

a partir das relações com a diferença do Outro. Inseridos na viagem como “prática cultural” (Machado & Pageaux, 1988: 32), os protagonistas dos romances realizam travessias interiores que significam “trocas incessantes entre o que se descobre e o que nunca se deixou” (Machado & Pageaux, 1988: 51). A nossa leitura comparatista dos romances visa revelar que os viajantes constroem identidades rizomas em oposição à identidade raiz (Glissant, 1990: 157), transformados em seres que se adentram em existências novas, despojados dos lugares-comuns da existência: “a viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores” (Couto, 2006: 76).

Glissant distingue a metáfora da raiz única e a raiz rizoma, reelaboradas a partir da proposta de Deleuze e Guattari. Estes estudiosos opõem-se aos sistemas arborescentes, privilegiados pela linguística de Chomsky e pela biologia, ao determinarem um centro superior (Deleuze & Guattari, 1980: 25), uma hierarquia e uma ordem fixa de significação. Defendem, em seu lugar, a metáfora do rizoma que se espalha em redes múltiplas, construindo um devir multidireccional. Num jogo de apropriação, Glissant recria a noção de rizoma como a imagem da identidade plural numa época em que a impureza das culturas cessa de ser um estigma e passa a ser um acto incontornável e desejável. Para construir esta metáfora, Glissant fundamenta-se na imagem do mangual, floresta das regiões tropicais das Américas, África e ilhas do Pacífico, caracterizada pela existência de raízes que se movimentam em várias direcções.

Para Glissant, a identidade raiz gera a fixidez, proclama o direito de possuir uma terra e legitima a conquista de um território: “*L’identité racine*: – est préservée, par la projection sur d’autres territoires qu’il devient légitime de conquérir” (Glissant, 1990: 157-158). Enquanto a identidade raiz instaura uma relação de violência com o Outro ao negar a sua existência e preservar a pureza da raça, tornando-se uma raiz única que mata ao redor dela (Glissant, 1996: 49), a identidade rizoma é representada como uma raiz que se estende em rede pela terra ou ar, ramificando-se em diversos sentidos, mantendo a ideia de enraizamento mas que recusa “l’idée d’une racine totalitaire” (Glissant, 1990: 23). O rizoma espalha-se e entra em contacto com outras raízes sem matá-las. O rizoma faz eclodir a Poética da Relação ao propor “toute identité (qui) s’étend dans un rapport à l’Autre” (Glissant, 1990: 23). A identidade rizoma é uma identidade em devir, baseada na abertura ao Outro, aceitando-o na sua diferença: é a identidade “qui naît dans un lieu où l’on donne avec” (Glissant, 1990: 158). O rizoma inscreve-se no pensamento da diversidade que acolhe o múltiplo e rejeita os dogmas e pensamentos universalizantes, absorvendo todos os imaginários do mundo, na medida em que o escritor cessa de falar de modo monolíngue (Glissant, 1996: 40). Para Couto, “a raiz individualiza. O rizoma irmaniza, (...) o rizoma é abraço (...). O rizoma fornece uma identidade aberta, disponível e apta a tornar-se propriedade de outros” (*apud*, Martins, 2006: 7-8). A nossa análise mostrará como os narradores principais realizam viagens iniciáticas, inseridos na identidade rizoma que se transforma a partir de trocas dinâmicas e relações imprevisíveis, sem risco de diluição.

O título do livro de Le Clézio refere-se a um porto fluvial da Nigéria, na África equatorial, destruído, em 1968, durante a guerra civil de Biafra. Em 1948, Maou e Fintan, o seu filho de oito anos, viajam para se encontrarem com Geoffroy Allen, marido da jovem italiana e pai, ainda desconhecido, do menino. Tanto mãe como filho fogem da experiência distópica da Segunda Guerra Mundial e África surge como a promessa de um novo mundo. É no barco *Surabaya* que Fintan toma consciência da política segregacionista do colonialismo britânico. Tal como postulou Fanon ao caracterizar o colonialismo como a estrutura separada em dois mundos (1968: 88), o barco é o microcosmo do sistema colonial ao encenar a divisão entre os negros confinados a permanecerem marginalizados numa parte do navio, trabalhando para pagar a sua passagem enquanto os colonos circulam livremente. Ao visitar a ilha de Gorée, Maou e Fintan relembram o inferno do tráfico negreiro e constroem um sentimento de empatia com o dilaceramento negro. Inscritos nesta memória da violência, ambos não toleram o eurocentrismo do colono Simpson que imita de forma vulgar a língua dos negros, assim como não acreditam nas histórias exageradas do belga Florizel segundo as quais os africanos sequestram e cortam as crianças em pedaços. Como forma de catarse, a escrita de um livro permite a Fintan manifestar a sua vergonha e a sua indignação, construindo uma identidade reflexiva, assente na abertura à experiência da alteridade. Maou e Fintan rejeitam a identidade raiz do colonizador que procura somente fazer circular os estereótipos raciais e manifesta uma profunda ignorância face à mundividência diversa do negro.

É precisamente um posicionamento de solidariedade que move Maou a exprimir a sua repulsa contra os maus tratos infligidos aos negros prisioneiros, encadeados como animais, que cavam a terra para construir uma piscina na casa de Simpson, sem obterem pagamento pelo serviço: “Maou n’entendit rien d’autre que les coups dans la terre durcie, le bruit de la respiration des forçats, le tintement des anneaux autor de leurs chevilles” (Le Clézio, 1991: 84). Maou transgride o comportamento do funcionário colonial ao surgir como um ser sensível à dor do injustiçado: ela rompe a fronteira das convenções do grupo dominante e torna-se a figura de uma mãe misericordiosa. Ela entra em sintonia com as mulheres africanas marginalizadas e cria a cultura dos afectos ao acolher Marima, a esposa do seu doméstico Elijah, como um ser que merece respeito, ultrapassando as diferenças raciais, culturais, sociais e linguísticas. Para poder comunicar com Marima, Maou aprende com ela a língua local, de forma a integrar-se na comunidade dos desfavorecidos: “Maou apprenait des mots dans sa langue. *Ulo*, la maison, *Mmiri*, de l’eau. *Umu*, les enfants (...). Elle écrivait les mots dans son cahier de poésie, puis elle les lisait à voix haute, et Marima éclatait de rire» (Le Clézio, 1991: 170)¹. Maou desconstrói a ideia eurocêntrica de que só o colono branco possui o saber como representante da civilização, capaz de tirar o negro das trevas ancestrais (Aïsatou, 2013: 160). Gradualmente, Maou acede a uma identidade híbrida ao experimentar os pratos locais e ao vestir-se como as

¹ Todos os itálicos são de J.-M.G. Le Clézio.

nigerianas: “Maou s’était enveloppée dans un voile, à la manière des femmes du Nord” (Le Clézio, 1991: 213).

Na perspectiva de alteridades consentidas, Maou abre a sua casa para receber Oya, a jovem muda, considerada como louca, feiticeira, rejeitada por se desconhecer a sua origem. Perante o ensimesmamento de Oya, causado pela exclusão social, Maou recorre à linguagem dos gestos, de forma a criar a atmosfera de convivialidade. Transfigurada pela dedicação de Maou, Oya ultrapassa o medo e a desconfiança, instaurando a cumplicidade:

Puis elle avait aussi commencé à parler. C’était un jeu qui durait des heures (...) Oya avait montré à Maou toutes sortes de gestes, pour dire la joie, la peur, pour interroger. Son visage alors s’animait, ses yeux brillaient. Elle faisait des grimaces drôles, elle imitait les gens, leur démarche, leurs mimiques. Elle se moquait d’Elijah parce qu’il était vieux et que sa femme était si jeune. Elles riaient toutes les deux (Le Clézio, 1991: 172).

A mudez cessa de ser um obstáculo de comunicação e Maou consegue entrar em ressonância com a identidade fragilizada de Oya que lhe ensina a amar a chuva e confia-lhe a sua gravidez: «Oya lui avait fait sentir l’enfant qu’elle portait dans son ventre, elle avait guidé la main de Maou par l’échancrure de sa robe jusqu’à l’endroit où fremissait le fœtus» (Le Clézio, 1991: 174). O convívio com Oya traz a descoberta de um mundo de liberdade, pautado pelo deslumbramento da natureza e do espanto da infância: “Oya était sans contraintes, elle voyait le monde tel qu’il était, avec le regard lisse des oiseaux, ou de très jeunes enfants. C’était ce regard qui faisait battre le coeur de Maou, qui la troublait» (Le Clézio, 1991: 173).

Maou representa a figura mediadora que se enriquece ao abrir os braços para a diversidade da cultura nigeriana quando participa com o filho e a amiga Marima na festa do jogo da lua na povoação de Omerun. Ao contrário das festividades dos colonos britânicos baseadas na divisão racial e na frivolidade, Maou e Fintan entram em comunhão com um acontecimento cósmico que festeja o renascimento da lua. Maou assiste ao espectáculo dos homens pássaros que executam uma dança erótica, símbolo da união da lua e do sol, seguindo o ritmo dos tambores. Maou e o filho testemunham um rito de fertilidade que abole o tempo profano a partir do qual eles interiorizam a ordem do cosmos que instaura um novo ciclo de vida, obra sagrada em que a morte e a vida, a destruição e a criação se interligam através das imagens do crepúsculo, da aurora, do ciclo das estações, segundo as fases da lua. O encontro de Maou com a alteridade nigeriana oferece-lhe o sentimento de liberdade: “Elle ne ressentait plus la solitude. Il lui semblait qu’elle était enfin sortie de l’enfermement des maisons coloniales, de leurs palissades, où les blancs se cachaient pour ne pas entendre le monde» (Le Clézio, 1991: 214). Maou concede ao filho Fintan um exemplo de identidade solidária, fora das barreiras culturais, dá-lhe a seiva da identidade rizoma que se fundamenta na harmonia entre as etnias na perspectiva de fraternidade.

Como uma identidade em construção que não se fecha na moldura colonial, Geoffroy, o pai de Fintan, afasta-se do padrão do colono dominador e desloca-se para Onitsha para concretizar o sonho de compreender as civilizações antigas numa tentativa de imersão no passado. A viagem de Geoffroy carrega o simbolismo mítico, na medida em que ele tenta encontrar os vestígios do antigo reino do Nilo “de la reine noire qui avait traversé le désert jusqu’au coeur de l’Afrique” (Le Clézio, 1991: 97) a partir de pesquisas sobre historiadores e geógrafos como Ptolomeu. Trata-se de uma travessia que recua no século IV depois de Cristo: «La ville est un radeau sur le fleuve, où coule la plus ancienne mémoire du monde» (Le Clézio, 1991: 156). Geoffroy busca as marcas de Amanirenas, a rainha de Meroé, descendente do faraó e última representante de Osiris, expulsa da sua terra pelos soldados de Axoum. Ele consegue descobrir nos rostos da etnia dos Umundri, filhos do sol, a marca do signo Itsi, representando a lua, o sol, as asas e a cauda de um falcão, marca que estabelece um elo com os signos sagrados do Antigo Egito. Geoffroy deseja fazer parte desta etnia: «il veut être semblable à eux, uni au savoir éternel, uni au plus ancien chemin du monde» (Le Clézio, 1991: 140). É uma busca das origens que implica a travessia transformadora que Geoffroy realiza ao viajar ao oráculo de Aro Chuku com o indígena Okawho, descendente dos Umundri, que lhe serve de guia. Segundo a lenda, seria nesse lugar sagrado, espaço de adoração ao sol, que os descendentes de Meroé se instalaram. A história entrecruza-se com o mito, já que em dezembro de 1901, o oráculo de Aro Chuku foi destruído pelos britânicos sob o mando do coronel Montanaro por ser um espaço de resistência às forças coloniais. Na viagem ao coração do sonho, Geoffroy é invadido pela alucinação ao imaginar que Oya é a última descendente da rainha Amanirenas, numa tentativa de unir o passado e o presente, atribuindo-lhe o papel simbólico da rainha das águas:

Mais déjà son nom n’est plus dans cette langue lointaine, brûlée et déchirée par la traversée du désert. Son nom est dans la langue du fleuve, elle s’appelle Oya, elle est le corps même du fleuve, l’épouse de Shango. Elle est Yemoja, la force de l’eau, la fille d’Obatala Sibou et d’Odudua Osiris. Les peuples noirs d’Osimiri se sont alliés au gens de Meroë (Le Clézio, 1991: 192).

Distante do modelo discriminador do sistema colonial, Geoffroy representa o estudioso interessado em descobrir o âmago de culturas remotas, motivado a decifrar os seus mistérios. É o viajante sonhador que sonda os segredos do passado longínquo num movimento utópico que busca vencer o tempo e a morte, resgatando o brilho de civilizações perdidas:

C’est cette ville qu’il veut voir, maintenant. Il lui semble que s’il pouvait parvenir jusqu’à elle, quelque chose s’arrêterait dans le mouvement inhumain, dans le glissement du monde vers la mort. Comme si la machination des hommes pouvait renverser son oscillation et que les restes des civilisations perdues sortiraient de la terre, jailliraient avec leurs secrets et leurs pouvoirs, accompliraient la lumière éternelle (Le Clézio, 1991: 156).

No oráculo Aro Chuku, Geoffroy chega ao lugar iniciático “l'eau de vie” (Le Clézio, 1991: 219), encontra os monólitos que mostram o signo de Meroé, bebe a água e lava o corpo num ritual de purificação: “Il pense au baptême, il ne sera plus jamais le même homme” (Le Clézio, 1991: 223) mas ele tem a experiência distópica de um fim do paraíso. Contudo, o sonho de Geoffroy não se desvanece, perpetua-se na memória do filho Fintan, que o acolhe como pai, após ter partilhado conversas sobre o rasto de Meroé: “Pour la première fois, il pensa qu'il était son père. Non pas un inconnu, un usurpateur, mais son propre père» (Le Clézio, 1991: 237).

Fintan é a identidade conciliadora que consegue sintetizar a visão solidária da mãe e o espírito pesquisador do pai, é a identidade que abraça África numa entrega plena de todos os sentidos como se este lugar constituísse a totalidade do universo (Borgomano, 2011: 101): “Il lui semblait alors qu'il n'y avait rien d'ailleurs, rien nulle part, qu'il n'y avait jamais eu rien d'autre (...) Maintenant, il savait qu'il était au coeur même de son rêve, dans l'endroit le plus brûlant (...) comme dans le lieu où tout le sang de son corps affluait et refluaît» (Le Clézio, 1991: 91-92).

Ao vivenciar a lentidão do tempo africano que se prolonga, Fintan entra em sinergia com o negro Bony, filho de pescador, que o inicia ao conhecimento animista, de modo a acolher a divindade presente no falcão e na termiteira. Graças a esta amizade, Fintan instaura uma relação de comunhão com a terra, aprende a andar descalço sem temer as formigas e adivinha a presença das serpentes ocultas na vegetação. Com a ajuda do amigo, Fintan acede ao espaço sagrado da água *mbiam*, é um espaço de regeneração que anula o rancor que Fintan sentia pelo pai distante: “En même temps il fut étonné de ne plus ressentir de rancœur. C'était un endroit qui effaçait tout, même la brûlure du soleil et les piqûres des feuilles vénéneuses, même la soif et la faim» (Le Clézio, 1991: 182). É neste lugar marcado pela magia da transcendência que Fintan vive a sensação de plenitude ao ser lavado por Bony num gesto que implica atravessar um rito de passagem: “Il prit de l'eau dans sa main et aspergea le visage de Fintan. L'eau froide coulait sur sa peau, il lui semblait qu'elle entraît dans son corps et lavait sa fatigue et sa peur. Il y avait une paix en lui, comme le poids du sommeil» (Le Clézio, 1991: 183).

Após esta iniciação, em Omerun, Fintan é acolhido como filho da terra pela avó de Bony que o chama “Umu, comme s'il était aussi son fils” (Le Clézio, 1991: 208). Esta adopção simbólica cria no jovem o sentimento de se integrar nas raízes africanas: «Fintan pensait que c'était vraiment sa famille, que sa peau était devenue comme celle de Bony, noire et lisse» (Le Clézio, 1991: 208-209).

Fintan atinge o amadurecimento quando ajuda Oya a dar à luz Okeke, fruto da relação com Okawho. Fintan e Oya entram em comunhão por serem iniciados aos mistérios de um nascimento simbólico: é nos destroços do barco colonial *George Shotton* que Oya gera vida. O episódio ganha ressonâncias míticas, é no espaço do fim do império que nasce o filho da mulher que carrega nela “le dernier message de l'oracle, en attendant le jour où tout pourra renâître” (Le Clézio, 1991: 247). Neste momento crucial, as forças de duas raízes se intercambiam,

Fintan, filho espiritual de África, oferece a sua energia benéfica para que Oya possa parir um novo Osiris (Alshouli, 2011: 111). Esta prova iniciática permitirá a Fintan defender os mitos fundadores, o segredo das origens, como uma forma de resgatar um mundo em extinção, destruído pela discriminação colonial, seguindo o sonho e os ensinamentos do pai Geoffroy.

No fim do romance, em 1968, numa nova busca de um tempo perdido (Borgomano, 2011: 96), através de uma carta, Fintan cria uma ligação entre a irmã Marima, concebida em Onitsha e a sua experiência nigeriana. Ele quer plantar nela a semente do enraizamento africano ao relembrar as devastações cometidas pelos colonizadores, os efeitos da guerra civil de Biafra, desencadeada pelo interesse económico do petróleo e a necessidade de preservar a imagem nobre de uma África, fundamentada no legado cultural. Ao seguir o modelo solidário da mãe e a fascinação do pai pelos mitos fundadores, Fintan constrói a identidade rizoma, inicia a irmã a celebrar a riqueza da cultura nigeriana, afirmando a fé no seu renascimento civilizacional. Ele é a voz crítica que entranhou a energia regeneradora do rio, metáfora da fluidez da identidade. O jovem comunga com o parto de Oya, ele é a raiz que interioriza a cosmovisão nigeriana. Ele encontra um lugar de pertença, apesar do exílio na Inglaterra:

Il lui semblait qu'il était né ici, auprès de ce fleuve, sous ce ciel, qu'il avait toujours connu cela. C'était la puissance lente du fleuve, l'eau qui descendait éternellement, l'eau sombre et rouge porteuse de troncs d'arbres, l'eau comme un corps, le corps d'Oya brillant et gonflé par la grosseur. Fintan regardait le fleuve, son coeur battait, il sentait en lui une part de la force magique, une part de bonheur. Jamais plus il ne serait érranger. (Le Clézio, 1991: 211).

O romance de Couto incide nos percursos de errância do jovem universitário Mariano, narrador principal do texto, que regressa à sua ilha natal, Luar-do-Chão, para celebrar o funeral do seu avô Dito Mariano, que ele descobrirá ser o seu verdadeiro pai num tempo de pós-independência. Trata-se de um retorno que sonda as origens do narrador na demanda da sua história e no resgate do sentido de vida de várias pessoas com quem Mariano entra em ressonância. Após longos anos afastado da ilha, o narrador surge inicialmente como um estrangeiro que adquiriu os hábitos do branco da cidade, um “mulungo” (Couto, 2002: 159), o que o levará a realizar novos itinerários de enraizamento na sua cultura.

Tal como sucedeu em *Le Clézio*, a primeira viagem de Mariano realiza-se por barco onde encontra a feiticeira Miserinha, cunhada da avó, Dulcineusa, que lança um lenço colorido no rio para lhe dar protecção no seu itinerário: “Para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças” (Couto, 2002: 21). O viajante recebe a bênção da cultura animista que o prepara a enfrentar os desafios da sua travessia pela ilha.

Numa atmosfera sobrenatural, inscrita na cosmovisão mágica-maravilhosa, Mariano recebe cartas do pai numa perspectiva de psicografia. A psicografia

favorece a comunicação entre os vivos e os falecidos: o narrador Mariano torna-se o “médium” (Silva, 2010: 203) que se limita a transcrever o que o espírito do pai lhe dita, suspenso entre a vida e a morte ao ser um “mal-morrido” (Couto, 2002: 237). Deste modo, Mariano e o pai constroem um intercâmbio positivo de forças, o pai é a voz da tradição que se revitaliza e se prolonga na escrita do filho. Como uma ponte, o narrador concilia duas cosmovisões que estavam separadas, ele reúne “o sotaque do rio” (Couto, 2002: 238) e a modernidade da escrita, ambas estão situadas num posicionamento de complementaridade (Rothwell, 2015: 96). Mariano é a identidade rizoma que acolhe a diversidade do Outro e se torna o transculturador numa “*ars combinatoria*” (Rama, 1982: 38) que conjuga a sabedoria da terra com o conhecimento da escrita, permitindo o diálogo entre o passado e o presente. As cartas constituem uma prova iniciática, em que Mariano aprende a comunicar com os antepassados: “*estas cartas são o modo de lhe ensinar o que deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: você está longe dos Malilanes (...) a escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos*” (Couto, 2002: 125)². Como tem a faculdade da leitura e da escrita, Mariano torna-se o iniciado por preservar uma atitude de respeito face à cosmovisão oral e por ser fruto da mestiçagem cultural, deambulando entre a mundividência do pai e a mundividência da modernidade: “*você tinha que salvar Luar-do-Chão. Sim, faltava-nos um que viesse de fora mas fosse de dentro*” (Couto, 2002: 173). Mariano é o escolhido para ser o guardião e o defensor dos valores da família, ele comunica com os seus parentes no sentido de entranhar a casa que surge como um “ventre” onde um novo eu renasce ao retornar “à primeira interioridade” (Couto, 2002: 111).

É através de um resgate de memórias que o narrador Mariano se transforma, interiorizando as revelações da sua família e os diferentes ciclos históricos da sua terra. Ao dialogar com o pai fictício, Fulano Malta, Mariano toma consciência do fracasso da revolução proposta pela FRELIMO. Fulano representa o moçambicano que não aderiu ao modelo do assimilado: “fora guerrilheiro, revolucionário, oposto à injustiça colonial” (Couto, 2002: 16) mas a independência não significou o alcance da autonomia cultural, nem o ultrapassar da alienação. No dia de festejos da independência, Fulano denuncia a impostura dos falsos heróis que desfilavam “mas nunca se tinham sacrificado na luta” (Couto, 2002: 73). Ele ensina ao filho que a autêntica independência é a libertação interior que permitiria atingir a riqueza espiritual “a independência que mais vale é aquela que está dentro de nós” (Couto, 2002: 73). Ao estabelecer uma relação com o padre português Nunes, Mariano recupera a história de amor entre os pais Fulano e Mariavilhosa. Entrar no passado de Mariavilhosa implica consciencializar a vida de uma mulher marcada por violações e a segregação racial do colonialismo. Para poder receber o tratamento médico na capital, Mariavilhosa disfarça-se de tripulante negro, de forma a poder viajar no barco Vasco da Gama, já que, na época colonial, os negros eram proibidos de se deslocarem neste barco e só “os marinheiros eram os únicos negros autorizados a embarcar.” (Couto, 2002: 104).

² Todos os itálicos são de Mia Couto.

Fulano inscreve o filho na tradição cultural da terra ao untar a sua cabeça com as cinzas de um incêndio, gesto purificador que implica o afastamento dos maus espíritos. Ele transmite ao filho a reverência pelo rio que não deve ser maculado com o sangue. Numa óptica recuperadora da energia dos afectos, Mariano devolve a farda de guerrilheiro a Fulano, de modo que este possa dialogar sem trauma com o seu passado militante. O pai ensina ao filho os valores da pureza e da justiça que deveriam ser plantados dentro dele. A comunicação entre o narrador e Fulano é tão intensa que ambos reconstruem uma relação paternal mais espiritualizada, alimentada pela partilha de experiências, princípios e lembranças transformadoras. A troca de alteridades torna-se frutífera quando Fulano entrega a Mariano os seus livros de estudo, textos que ele nunca deitara no rio, como lhe tinha contado. O gesto revitaliza memórias do passado, o pai fictício oferece-lhe um novo horizonte, um novo ciclo de vida. A comunicação entre pai e filho ganha o simbolismo da liberdade a partir da metáfora da gaiola que Fulano atira ao ar e se transforma em pássaro. O pai despoja-se do peso de uma revolução falhada e alimenta a relação filial com Mariano que lhe transmitiu a necessidade de interiorizar o valor da casa familiar “que tinha reconquistado as suas raízes” (Couto, 2002: 247).

Inspirado pelo posicionamento de Fulano, ancorado na tradição, Mariano distancia-se do modelo de existência do seu tio Últímio que propaga a ideologia do colono no tempo pós-independência. O tio projecta vender a casa familiar a investidores estrangeiros para fazer um hotel. Movido pela lógica do lucro e das aparências, Últímio é a identidade raiz que preserva o preconceito racial dos tempos coloniais e instaura com a ilha uma relação de ruptura que não respeita o ciclo da terra e a concebe com modos de “pertencedor” (Couto, 2002: 63) como um bem transferível. Mariano recusa o comportamento capitalista de novo rico de Últímio ao assumir a sacralidade da casa, que não pode ser vendida, entranhando o seu valor: “*O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, tio Últímio, para isso, nenhum dinheiro é bastante*” (Couto, 2002: 249).

A viagem pela ilha significa que Mariano resgate os ensinamentos da terra: é através de Juca Sabão, primeiro mestre de infância, que o narrador absorve “os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missangear do rio” (Couto, 2002: 61). Graças ao velho, Mariano acolhe o rio como metáfora do tempo, um espaço transformador de iniciação, tal como sucedeu no romance de Le Clézio.

Mariano conscientiza como a acção do homem se afasta da voz autêntica da ilha quando a terra se fecha e recusa receber o túmulo do pai. Num contacto com o coveiro Curozero Muando, o viajante toma conhecimento de que o homem sujou a terra com o tráfico de droga e as sucessivas guerras: “o que estava sucedendo naquele cemitério era desforra da terra sobre os homens. (...) Já nem terra poderíamos extrair da terra. É vingança da terra” (Couto, 2002: 182).

Mariano carrega a aura do iniciado que transforma o seu entorno ao sonhar que faz amor com Nyembeti, a irmã de Curozero, metáfora da terra. Numa gruta,

a raiz da cidade comunga com a raiz da ilha que lhe mostra um lugar propício para a sepultura do pai. Esta entrega possui o sentido de um intercâmbio cósmico com valor regenerador: “Seria o amor que reparara a terra? Fazer do chão um leito nupcial, seria isso que amoleceria a terra e nos punha de bem com a nossa mais antiga morada?” (Couto, 2002: 189). Para Mariano, viajar pelos meandros da ilha significa entrar em sintonia com a cosmovisão insular, ele cria uma relação de intimidade com a força do rio. Ele testemunha o ritual das mulheres que pedem licença ao rio para se banharem, elas cumprem a cerimônia que o feiticeiro ordenou, de modo que a terra voltasse a abrir-se. Mariano aprende a instaurar uma ligação sagrada com o seu espaço natal: “A maldição que tombara sobre a nossa ilha só podia ser vencida por esforço de todos. Em todo o lado, os ilhéus enviavam sinais de entendimento com os deuses” (Couto, 2002: 211).

A pedido do pai Dito Mariano, Mariano e Curozero sepultam-no na margem do rio onde o chão é mole. As cartas do pai, falas profundas em que duas raízes entraram em sintonia, adentram-se no solo, significando que o cosmos recebe e abençoa as vozes entrelaçadas do pai e do filho, as vozes de dois tempos distintos que convergem na terra. Como metáfora da purificação, a chuva cai e Mariano acede a um rito de nascimento: Curozero espalha sobre a sepultura as ervas do rio, espeta um caniço na cabeceira da tumba, relembrando a origem do mundo em que um caniço fez nascer o homem. Neste acto de simbiose, Mariano abandona o tempo profano e liga-se à sacralidade dos primórdios, repetindo o gesto exemplar, transportado para a época mítica (Eliade, 1984: 50). Mariano e Curozero partilham a experiência do transcendente ao mergulharem no rio e limpam-se no mesmo pano como duas identidades em completa ressonância. Mariano aprende os gestos essenciais do rito que permitiram que a terra como energia de renovação possa de novo conceber, uma vez que o pai foi devidamente sepultado.

No desfecho da viagem do narrador, ele reconhece que a correspondência com Dito Mariano o transformou numa troca positiva de novas identidades rizomas: “Pela sua grafia em meus dedos ele se estreava como pai e eu renascia em outra vida” (Couto, 2002: 257). Dialogar com o pai permitiu a concretização de um sonho, já que conhece o mundo dos falecidos e regressa vivo à terra dos vivos: “Eu me tinha convertido num viajante entre esses mundos, escapando-me por estradas ocultas e misteriosas neblinas” (Couto, 2002: 258). Na última carta do pai, Mariano capta a importância de amar a sacralidade das entidades do cosmos, aprende a venerar a energia da maçaniqueira plantada perto do rio Madzimi, forças que encarnam a essência do pai. Ele aprende a urgência de preservar a osmose com a árvore e o rio, símbolos regeneradores da natureza que lhe concedem nova vitalidade:

Esta árvore, tal como eu, não tem cultura ensinada. Aprendeu apenas da embrutecida seiva. O que ela sabe vem do rio Madzimi. Longe do rio, a maçaniqueira morre. É isso que a faz divina. Foi por isso que sempre rezei sob esta sombra. Para aprender de sua eternidade, ganhar um coração

de longo alcance. E me aprontar a nascer de novo, em semente e chuva (Couto, 2002: 259).

Le Clézio e Mia Couto constroem a travessia de Fintan, Maou, Geoffroy e Mariano em África, espaço de transcendência, alimentados pelo contacto com a diversidade: os sujeitos de cultura diferente com os quais interagem são respeitados como seres de doação que enriquecem as suas existências. Tanto Fintan como Mariano alcançam a plenitude ao criarem ligações profundas com a figura do pai num diálogo de alteridades consentidas. Fintan perpetua o legado de Geoffroy, apaixonado pelos mitos fundadores, é o continuador do fascínio pela Nigéria ancestral enquanto Mariano é a voz conciliadora entre a tradição paternal e a modernidade na perspectiva do mestiço cultural, que contribuiu para repor a ordem na ilha, metáfora de um Moçambique, cindido entre o Mito e a História.

Em ambos os autores, a demanda das identidades rizomas consiste em acolher a diferença e absorver as alteridades que transformam o viajante em percursos iniciáticos, deambulando em diferentes mundividências culturais, construindo novas redes de relações, pautadas pela solidariedade e fraternidade. Os romancistas propõem a identidade rizoma como um processo transfigurador que se regenera a partir da ligação simbiótica que os seres instauram entre si, entrando em consonância com as diversas manifestações revitalizadoras do cosmos em ritos de passagem. Em ambos os textos, a metáfora do rio surge como expressão do tempo, eixo de iniciação e modelo articulador de identidades fluidas que permitiu dar vida ao imaginário de viandantes que se transcendem na água do intercâmbio de forças. Le Clézio e Mia Couto reflectem a identidade rizoma como um processo multidireccional de várias pertenças culturais, uma construção do devir, que se transforma graças às trocas de osmose encetadas com a pluralidade do Outro, dando vida à Poética da Relação.

Referências:

- Aïssatou. 2013. “Femmes d’Afrique et d’ailleurs: l’harmonie des contraires dans *Onitsha* de J.-M. G. Le Clézio”. *Revue Mosaïques*. Thème: *L’Afrique et les Mascareignes de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, hors-série, n° 1, août, pp. 157-163.
- Alsahoui, Maan. 2011. “Engagement et identité narrative dans *Onitsha* et *Révolutions*”. *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*. Thème: *Migrations et Métissages*, n° 3-4, pp. 107-120.
- Borgomano, Madeleine. 2011. “*Onitsha* ou l’Afrique perdue”. *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*. Thème: *Migrations et Métissages*, n° 3-4, pp. 95-105.
- Couto, Mia. 2002. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Lisboa: Caminho.

- Couto, Mia. 2006. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho.
- Eliade, Mircea. 1984. *O Mito do Eterno retorno*. Lisboa: Edições 70.
- Fanon, Frantz. 1968. *Les Damnés de la Terre*. Paris: Folio.
- Deleuze Gilles & Félix Guattari, 1980. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- Glissant, Édouard. 1990. *La Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard. 1996. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1991. *Onistha*. Paris: Gallimard.
- Martins, Celina. 2006. *O Entrelaçar das Vozes Mestiças. Análise das Poéticas da Alteridade na ficção d'Édouard Glissant e Mia Couto*. Estoril: Principia.
- Machado, Álvaro & Daniel-Henri Pageaux. 1988. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- Rama, Ángel. 1982. *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- Rothwell, Philip. 2015. *Leituras de Mia Couto. Aspetos de um Pós-modernismo moçambicano*. Coimbra: Edições Almedina.
- Silva, Ana Cláudia. 2010. *O Rio e A Casa. Imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora.

PARTE II / PART II
PAISAGENS INTERIORES
INTERIOR LANDSCAPES

O RISO (E AS LÁGRIMAS) DE NICOLAU TOLENTINO

Carlos Nogueira
Cátedra José Saramago – Universidade de Vigo
carlosnogueira@uvigo.es

RESUMO:

A perspetiva do enunciador dos poemas de Nicolau Tolentino inscreve-se na tradição satírica instituída por Horácio, que, como é bem sabido, declara que produz a sua sátira enquanto caminha pela cidade. Tolentino, tal como o poeta romano, diz-nos ainda que, ao refletir sobre o comportamento dos outros, aprende. Neste artigo, procuro demonstrar que é através de um riso instável que o eu-poeta-personagem torentiniano desconstrói os modelos morais e comportamentais de toda a sociedade do tempo (riso instável porque oscila entre a descontração, a compreensão, a crueldade e a melancolia).

Palavras-chave: *poesia; sátira; Nicolau Tolentino; século XVIII, inícios do século XIX.*

ABSTRACT:

The perspective of the author in the poems of Nicolau Tolentino is part of the satirical tradition established by Horace, who, as is well known, declares that he produces his satire while walking through the city. Tolentino, like the Roman poet, tells us that he learns by reflecting on the behavior of others. In this article, I try to demonstrate that it is through an unstable laughter that the Tolentinian I-poet deconstructs the moral and behavioral models of the society of his time. The laughter in question is unstable because it oscillates between relaxation, understanding, cruelty and melancholy.

Keywords: *poetry; satire; Nicolau Tolentino; eighteenth century, early nineteenth century.*

António José Saraiva e Óscar Lopes consideram Nicolau Tolentino de Almeida (Lisboa, 10/09/1740? – 24?/06/1811) a personalidade literária mais proeminente do Século das Luzes português. Estes estudiosos atribuem-lhe esse estatuto porque, numa época em que os poemas satíricos convivem com os

encomiásticos (memoriais e pedidos em verso), a sátira tolentiniana é aquela que concretiza a análise mais profunda da realidade portuguesa das últimas quatro décadas do século XVIII e primeira década do século XIX.

Temas permanentes e atuais como o parecer em vez do ser, o tempo, o tédio, o ócio, o amor e a morte, tratados numa linguagem fluida e coloquial, impõem-se ao leitor de Tolentino pela exatidão das sínteses de tipos e defeitos: o nobre enfatuado e ignorante, o clérigo lascivo e supersticioso, o peralta namoradeiro, a mulher seduzida e sedutora, o jogador compulsivo, o médico incompetente, o velho e a velha que insistem em esconder a decadência do corpo, o poeta gongórico e também o neoclássico, o leitor de literatura de cordel, etc. Ninguém é excluído da poesia de Tolentino. Nem o indivíduo mais oportunista e vadio como o peralta, nem os beneficiários das homenagens, que, por certo, se reconhecem enquanto cume de uma rede de conivências de moral pelo menos discutível; nem o próprio eu-poeta tolentiniano, que sabe poder aspirar a um estatuto social mais elevado apenas se souber ser um eu-personagem, ao mesmo tempo ou alternadamente, cómico e censor, risonho e melancólico, condescendente e impiedoso.

Esta sátira, num tempo que é de oposição entre o Barroco e a Arcádia e de manifestações pré-românticas, contribui para a edificação de novas estruturas mentais, culturais e sociais. Ao transfigurar a realidade através do humor, da ironia e do sarcasmo, a palavra satírica de Tolentino destrói as bases do conhecido e do convencional e exhibe quer os males de Portugal, quer a sua incapacidade para evoluir material e culturalmente e para tomar consciência de si próprio, dos seus comportamentos ridículos e viciosos.

O pensamento de Tolentino é acompanhado de uma alteração da linguagem do poema satírico. O poeta não adota a estrutura herói-cómica (à exceção de “O Bilhar”, escrito em verso decassilábico de oitava rima), nem a ode, o epigrama ou outros géneros valorizados no período pela sua sofisticação clássica. Contra o artificialismo e a monotonia do vocabulário colhido no grego e no latim ou criado por neologia a partir dessas línguas, contra a mentira trazida à mensagem pela mitologia, Tolentino, aproveitando as lições de Horácio e Sá de Miranda, aplica às suas composições satíricas um estilo desafetado e oral.

O verso heptassilábico, pelo qual esta produção se integra desde logo numa genealogia poética bem portuguesa (popular e culta), tão antiga quanto a própria nacionalidade, permite o desenvolvimento expressivo e melódico dos poemas organizados em quartetos, quintilhas e décimas. A extensão de sátiras propriamente ditas (pelo autor, no subtítulo) como “O Velho”, com 89 quintilhas (445 versos), “A Função”, com 75 (375 versos), “Os Amantes”, com 65 (325 versos), ou, nas mais curtas, “A Quixotada”, com 44 (220 versos), tem um efeito positivo imediato que é o de promover o interesse do leitor.

Isso, em larga medida, deve-se à naturalidade dos quadros evocados e à celeridade com que eles se sucedem, num encadeamento em que todos podem ser surpreendidos naquela intimidade impossível de dissimular ou justificar: a intimidade que se encontra à vista de todos mas só é reconhecida subitamente,

mesmo pelos próprios agentes, através do desenho no poema. Daí, também, a sedução dos cento e catorze sonetos torentinianos conhecidos (dez de autoria ainda não totalmente certa). Em todos, mesmo nos limites de uma versificação com regras fixas, dá-se o fundamental da ambiência psicológica e social de um país mesquinho e decadente.

Escrever assim é cruzar duas poéticas: a poética da sátira do passado (de clássicos latinos e de clássicos renascentistas) e a poética da sátira da modernidade (de um Gomes Leal a António Aleixo e de Alexandre O'Neill aos poetas populares, sobretudo os do sul, que continuam a usar a décima). Escrever como Tolentino é também impor dificuldades e desafios aos críticos literários. De facto, a sátira torentiniana tem sido avaliada dentro de duas posições radicalmente diferentes: discriminação e louvor (ou defesa moderada, no caso dos investigadores mais recentes). Observe-se desde já que, de entre os estudos mais próximos de nós, apenas um se reveste do fôlego da tese de doutoramento. Pertence, curiosamente, ao francês Claude Maffre, que, ao trabalho publicado em 1971, consagrado aos sonetos, junta um outro, em 1994, em que inclui também esse estudo primeiramente mimeografado, dedicado às sátiras torentinianas mais conhecidas.

Compreender a sátira em Nicolau Tolentino implica necessariamente abordar o pensamento do poeta sobre o género satírico. A teorização de Tolentino sobre a sátira coloca-nos de imediato perante alguns princípios recorrentes em qualquer teoria explícita ou implícita do código satírico. Mas nem por isso a metalinguagem torentiniana deixa de equacionar com originalidade vários aspetos da *sátira*, quer enquanto enquanto modo de expressão, género ou modelo textual, quer enquanto tonalidade geral subjacente a uma composição, quer enquanto matiz pontual mas imprescindível na economia da obra.

Na carta-metatexto com que apresenta e consagra “Os Amantes” ao Marquês de Angeja, o autor descreve, explica e regula a constituição e o funcionamento da sua sátira. A matriz é, essencialmente, a horaciana, já aludida no texto que, com as mesmas funções de dedicatória e metatextuais, acompanha “A Guerra”, que Tolentino dirige ao visconde de Vila Nova de Cerveira.

Vejamos, em primeiro lugar, esta afirmação do poeta sobre o termo “sátira: “este nome é só odioso ao vulgo ignorante; cuida que as sátiras são libelos públicos que infamam os homens” (Tolentino, 1995: 102). Imediatamente a seguir, Tolentino classifica esses textos, os libelos, como uma especificidade de sátira não mais do que perversa. Neste género, a função pedagógica da obra literária não pode manifestar-se: “as que há desta natureza são um crime do poeta, que quer emendar erros, fazendo mais um” (Tolentino, 1995: 102). Tolentino, como é característico do século XVIII, tem bem presente a formulação “instruire et plaire” que um Molière, um Corneille e um Racine extraem do “utile et dulce” de matriz horaciana. Assim se compreende por que é que, na carta de “A Guerra”, ele salienta a “utilidade e o recreio” (Tolentino, 1995: 87) desta “espécie de poesia em que mais vezes se dão as mãos os seus dois fins” (Tolentino, 1995: 87). Porém, o segundo elemento do binómio utilidade e recreio, nesta poesia, apenas adquire toda a sua amplitude se articulado com uma tonalidade a que o autor se

refere explicitamente no texto em prosa que antecipa “Os Amantes”: “Como o meu intento era divertir a V. Ex.^a, ajuntei o prazer à filosofia da obra, e tracei uma sátira” (Tolentino, 1995: 102).

Divertir para instruir, não apenas agradar ou deleitar. Isto é: agradar com recurso ao humor, mas sem sacrificar o princípio teórico da não pessoalização da (sua) sátira, meritória somente se “fere nos costumes, sem assinalar os homens”, se, como a sátira da guerra, “tem por objeto os costumes, sem que a sua crítica aponte, nem remotamente, indivíduo algum em particular” (Tolentino, 1995: 87). Mas a experiência visual revelada pelo eu do poema na incisiva exatidão descritiva do traço físico e psicológico, apesar da rapidez do olhar, sugere ao recetor que se sinta visado a impressão de que é ele quem aparece refletido no poema. Isto significa que a práxis da poesia satírica tolentiniana ultrapassa o paradigma teórico que nela é defendido.

Seja como for, a seriedade desta sátira, quer quando se declara de maneira mais transparente e direta, quer quando se serve mais de diversos registos do cómico, adota, de modo consciente, não o modelo de Juvenal, que foi tanto a “*admiração*” (Tolentino, 1995: 102) como o “*escândalo*” (Tolentino, 1995: 102) do seu século, mas o de Horácio, pela sua moderação e pelo seu maior gosto. Isto apesar de Horácio ser, acrescenta Tolentino, relativamente ao Juvenal das “*verdades cruéis*” (Tolentino, 1995: 102) e do “*riso tão terrível como a sua cólera*” (Tolentino, 1995: 102), menos filósofo e apresentar “*menos jogo de poesia*” (Tolentino, 1995: 102).

O autor não ignora, aliás, que os apontamentos pedagógicos demasiado ostensivos e hostis podem não só resultar no afastamento dos recetores, mas também, numa época em que se exerce um controlo muito apertado sobre a edição de livros, desencadear a ação de diversos tipos de censura. Não é por mero acaso que Tolentino vinca o “*desterro*” (Tolentino, 1995: 87) e “*as desgraças do grande Juvenal*” (Tolentino, 1995: 87. Sublinhados no original). O poeta não quer imitar Juvenal na linguagem rude e grosseira nem nas agressões diretas, nem, obviamente, na desgraça (no desterro), e por isso salienta diversas vezes a ponderada compostura da sua visão e do seu estilo.

Compreende-se, assim, que Tolentino diga valer-se apenas, na sua poesia, da “*leve arma do ridículo*” (Tolentino, 1995: 103), e que dá “os golpes tanto de longe que não possam ferir em objeto determinado” (Tolentino, 1995: 103). Esta argumentação não significa que Tolentino não reconheça (intimamente) que a sua sátira é multiplicadamente pessoalizada e, logo, mais eficaz do que o poema satírico propriamente pessoal (o que envolve um destinatário concreto, reconhecível por um nome, próprio ou outro, ou por qualquer outra marca que remeta para uma situação historicamente situada): desde que haja uma correspondência de pormenores físicos, psicológicos e/ou morais, cada identidade civil é absorvida pelo tu ou pelo ele do texto. Esta estratégia favorece o cumprimento dos propósitos de verdade e verosimilhança, e ao mesmo tempo alimenta os efeitos moralizadores de uma poesia que não quer tornar demasiado visíveis e austeros os seus objetivos de moralização. É por isso que as máximas e os preceitos tolentinianos têm na citação ou na reescrita do provérbio, do dito

popular ou da frase feita um dos seus processos por excelência de constituição formal, semântica e pragmática. Estas instruções morais atravessam subtilmente e como que por acaso ou de passagem a sátira de Tolentino, cuja inventividade estilística e semântica surpreende continuamente o leitor. Citar ou, sobretudo, reescrever formas breves e concentradas de larga circulação na comunidade é ajustar o pensamento e o discurso a uma proposta moral, em vez de se querer a validação precipitada de uma ideia.

A produção satírica de Tolentino tem subjacente um código axiológico-pragmático próprio de uma personalidade muito atenta quer às coisas do quotidiano, quer à relação entre a poesia e a sociedade. Nas quatro estrofes iniciais de “A Guerra”, o eu poético aborda as questões que, no essencial, se colocam a qualquer tipologia da sátira, sem esquecer tanto as suas virtudes como as suas impropriedades. O poeta discute se se pede à sátira uma mensagem explicitamente edificante, se se lhe exige a apresentação de uma teoria moral solidamente concertada e se se lhe pede uma doutrina de âmbito social que preexista de modo peremptório e acabado ao texto.

Na advertência inicial de “A Guerra”, dirigida à musa satírica, o eu lírico expressa-se através de uma analogia singular: “Musa, pois cuidas que é sal/ O fel de autores perversos./ E o mundo levas a mal./ Porque leste quatro versos/ De Horácio e de Juvenal” (Tolentino, 1995: 89). Da sátira em verso poderia esperar-se a prevenção da corrupção e do mal do mundo, não fosse a ligação dos que a exercem à mais descarada iniquidade. Mas, nesta dialética subtilmente construída, não parece ser possível vislumbrar a identidade da sátira, nem sequer a sua viabilidade, dividida que está irredutivelmente entre a violência, que se reprova (“Se tu de ferir não cessas,/ Que serve ser bom o intento?” (Tolentino, 1995: 89)), e a má receção, que desvirtua por completo a sua esperada e justa pragmática:

Mais carapuças não teças;/ Que importa dá-las ao vento,/ Se podem achar cabeças?// Tendo as sátiras por boas,/ Do Parnaso nos dois cumes/ Em hora negra revoas;/ Tu das golpes nos costumes,/ E cuidam que é nas pessoas (Tolentino, 1995: 89).

Há um outro aspeto muito típico da sátira que é tratado ainda com mais originalidade, e de maneira clara, nestas cartas. Quando, a propósito de “Os Amantes”, se nota que, “*se excitar o riso nuns, não o tira das lágrimas de outros*” (Tolentino, 1995: 103. Sublinhados no original), isso significa que, na instância da receção, o riso, que é desencadeado como efeito de desassossego do sujeito face à intensidade da patologia coletiva, existe para gozo de uns e punição de outros. Em “A Guerra”, as sátiras são expressivamente descritas como “Poesias que os homens ouvem,/ Um com riso, e cem com pranto” (Tolentino, 1995: 100). Esta proporção coloca em relevo o excesso de vícios e imperfeições e, conseqüentemente, a validade sociocultural do poema satírico, se apoiado em ensinamentos de ordem moral.

Do lado do autor empírico, por contraponto com os recetores, existe uma rara e curiosa bipolaridade (Nogueira, 2011: 750), através da qual se acentua

uma das especificidades teóricas desta sátira: porque “os versos que alguma vez fizeram rir os ouvintes tinham a origem nas lágrimas do seu autor” (Tolentino, 1995: 101). Na instância autoral o sinal do humor e da sátira, como se percebe por aquela sinédoque, equivale a um dos efeitos que a sátira quer impor ao objeto satirizado, que, numa poesia sem nomes próprios, pode dizer, contudo, que não se reconhece aí minimamente. E, assim, as lágrimas encontram-se onde poderíamos esperar o riso ou sobretudo o riso; e o riso manifesta-se onde o reconhecimento da culpa do recetor deveria converter-se em lágrimas.

A abordagem que estou fazer da poesia de Nicolau Tolentino exige que, com a máxima brevidade, antes de avançar, me refira ao que entendo por lirismo. Antes de mais, importa acentuar que, num aspeto, no século XIX como no século XX, detratores e admiradores de Tolentino encontram-se tacitamente de acordo. De um modo geral, uns e outros atribuem ao poeta o epíteto de satírico, sem que, muito provavelmente, nem por um momento lhes ocorra, para qualificar a poesia ou o autor, o uso dos termos *lírca* ou *lírco*, nem muito menos o do sintagma *lirismo satírico*. Isto acontece sobretudo porque, em Tolentino, tanto os temas e motivos como o estilo ditos humildes ou baixos convergem com muito sucesso na subversão lúdica e satírica das pressuposições referenciais que configuram o universo empírico.

Nos poemas satíricos de Tolentino, temos a condensação e a síntese características de todo o poema lírico, com marcas óbvias nos níveis semântico-pragmático e no nível da forma da expressão; e não é menos detetável uma individualidade subjetiva que interage sensorial, afetiva e cognitivamente com o mundo: um eu que se revela na transformação do fatural em realidade interior, pessoal, egocentrada. Há uma dinâmica textual que vem de uma voz que afirma a sua singularidade; há uma estrutura de superfície cuja materialidade léxico-gramatical, fonológica e grafémica indica de imediato, na estrutura profunda, uma temática proveniente da experiência quotidiana. Por isso, parece-me que poderemos aplicar à sátira de Tolentino uma fórmula utilizada por alguma moderna crítica literária para poetas como Cesário Verde: *realismo lírico*. Interessa-me nesta fórmula o sentido de poética do pormenor, muito operatório para a compreensão da poesia torentiniana.

A sátira, como prática desestabilizadora, pode começar por suspender as crenças. É este o princípio que mais sustenta a estratégia de Nicolau Tolentino. Em vez de impor pontos de vista, o poeta suspende-os e delega no leitor o direito e o dever de interpretação e resposta. A poesia satírica de Tolentino não é um simples jogo decorativo e fútil: é revelação e exposição destinadas a libertar conteúdos e formas da existência. Percorre esta poesia um desejo de conciliação entre o ser e o parecer. Daí que as personagens cómicas devam parecer tão ridículas e perversas aos outros como a si próprias. Cada uma dessas figuras é um exemplo riquíssimo da psicologia coletiva portuguesa, do caos dos quotidianos público e privado, do mais secreto ao mais concreto.

Não esqueçamos: o realismo de Tolentino não procura argumentos para teses, não se rege por ideias dialeticamente concertadas (que, de um modo geral,

no século XVIII, têm a ver sobretudo com a doutrinação da Igreja). Nicolau Tolentino quer construir uma imagem mais coesa de si próprio e do seu meio. Por isso, encontramos no conjunto da sátira torentiniana uma *persona* que, tal como em Horácio, constrói uma fala enquanto caminha pela cidade, observando e divertindo-se com o comportamento dos outros. Nessa reportagem do dia a dia, ele vê o que não quer ser.

O olhar arguto e irrequieto de Tolentino não é propriamente compatível com o rigor técnico exigido pelas sequências e transições a que o poema heróico-cómico obrigam, talvez o género, apesar disso, como bem assinala David Mourão-Ferreira, “mais adequado à sua *vis* cómica” (Mourão-Ferreira, 1997: 1092). Nicolau Tolentino é um mestre do apontamento epigramático, animado e espirituoso. Poeta empírico e humorista, ele especializa-se na arte poética minimal. O seu epigrama é um poema autónomo mas também aparece no interior das obras mais extensas: «Pouco às filhas falarei;/ São feias e malcriadas;/ Mas sempre conseguirei;/ Que cantem desafinadas/ “De saudades morrerei”» (Tolentino, 1995: 132)¹.

No primeiro contacto com a comédia da vida dada a ver por Tolentino, não é fácil depararmos com isotopias de ódio, revolta e mau humor. Parece que o poeta adota apenas uma postura lúdica e lúcida perante a linguagem e perante as figuras reproduzidas nos seus versos, bem longe do discurso truculento de muitos poetas seus contemporâneos (Paulino Cabral, José Agostinho de Macedo, Bocage, etc.). E também parece óbvio que a poética da brevidade de Tolentino, no que diz respeito ao conceito de sátira, à expressão e à forma privilegiadas (a quintilha, em estilo corredo e sem constrangimentos), vem da vontade filosófica de instruir mais do que repreender.

As contínuas alusões a dois mestres da sátira, a Horácio, beneficiado pelo Imperador Augusto, e a Boileau, protegido pelo rei de França Luís XIV, sugerem igualmente, por si só, o valor de ensinamento que Tolentino recupera para as suas obras: “Mas vós sois sábio, e sois justo;/ Sabeis a quem me encostei;/ Boileau, que escreveu sem susto,/ Fez o mesmo ao grande rei,/ Fez o mesmo Horácio a Augusto” (Tolentino, 1995: 135). Entregando-se obstinadamente à vida, ao real, ao concreto, mas consciente da precariedade e das contradições de todos os atores, o poeta transfere a moralidade para o fundo que se entrevê no desfile de figuras risíveis.

O humor de Tolentino, que alguma crítica caracteriza de ledó e satisfeito, é catarse libertadora e punitiva que não necessita de se erguer ruidosamente em voz acusatória. O poeta, ao contrário da Arcádia, não reclama para si o estatuto de moralista. Alguma meditação e uma observação penetrante são os trajetos que conduzem à correção dos seus males e dos males alheios. O aforismo com que o

¹ O autor da edição de que me servi, José Colaço Barreiros, usa nestes *Memoriais e Sátiras – Quintilhas* o título primitivo, “Sátira”, não aquele por que a obra é mais conhecida, *O Passeio*, que, certamente por lapso editorial, apesar de aparecer referenciado no índice, na página 49, não surge na edição comentada das sátiras mais célebres de Tolentino, da autoria de Claude Maffre, *L’Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino* (1994).

narrador abre a série de cenas urbanas de “O Passeio” (sátira oferecida, em 1779, a D. Martinho de Almeida, um dos seus protetores) resume bem o tom das sátiras de Tolentino, que conseguem equacionar os problemas sociais sem pessimismos nem dramatismos (explícitos): “Dos homens na vã loucura/ Um pouco meditaremos;/ E, com alquimia segura,/ Do mal alheio faremos/ Para o nosso mal a cura” (Tolentino, 1995: 122). Estes apontamentos conceituosos, que também existem, numa variante formal, no final de “O Bilhar”², articulados com outros de alcance mais circunscrito³, contrariam a tese de discurso amoral, aplicada, como veremos a seguir, à obra de Tolentino por José Martins Garcia e por Maria da Graça Videira Lopes.

Sagaz observador e analista das futilidades da vida quotidiana, que eleva a generalizações sobre a estupidez humana, Tolentino expressa uma ideia de crise e uma convicção profunda na fatuidade do ser humano. Para além de uma perspectiva que também anuncia o humanismo científico do século XIX, parece haver neste autor um racionalismo que o aproxima da maior parte dos escritores satíricos clássicos. Um racionalismo de ordem pessimista, na medida em que não supõe que o homem seja naturalmente bom nem completamente racional; mas um racionalismo também otimista, já que assume que o homem pode aprender com os seus erros, desde que se afaste das suas ilusões a respeito da sua própria essência.

Em Tolentino, os valores viciosos em função dos quais a sociedade se regula constituem “revelações ridículas da loucura humana” (Garcia, 1975: 194), e estas são por sua vez a prova de que o espírito humano se encontra transviado. O autor demarca-se suficientemente da instância de enunciação, e, assim, esses vícios e esses erros podem ser descritos com distância crítica. O sujeito projeta-se virtualmente no que é mostrado, mas verdadeiramente não se imiscui como entidade física, empírica. Esta técnica gera uma novidade que Tolentino inscreve na poesia satírica portuguesa como caminho de modernidade: a ilusão de discurso equitativo, imparcial e insuspeito; um discurso que se situaria nos antípodas das reformas utópicas impostas pelos epigramas renascentistas e barrocos, construídos numa dinâmica retórica de ordem concetual e concetista, quer no seu conteúdo especulativo e contemplativo, quer na sua composição em estilo arrevesado.

Mas a evidência de uma escrita que não denota, ao contrário de outros poetas iluministas portugueses da mesma época, uma linha sentenciosa austera, nem a construção de um pensamento presumidamente científico, não basta para se impor à poesia torentiniana um esvaziamento moral absoluto ou mesmo relativo

² “Eis aqui, meu Alcino, tenho exposto/ A medicina que me tem sarado;/ E como trazes o quebrado rosto/ De lágrimas de dor sempre inundado./ Vem visitar-me um dia, que eu aposto/ Que para casa voltarás curado./ Nos costumes também: que aqui enfreias/ As baldas próprias, rindo das alheias” (Maffre, 1994: 247).

³ “Dinheiro, invicto dinheiro,/ Só em ti é que eu me fundo;/ Tens o direito da força,/ És o tirano do mundo”, no poema “Aconselhando a um cabeleireiro que não continuasse a fazer versos” (Maffre, 1994: 215).

(até porque o caminho amoral é já um apuramento moral). A este propósito, consideremos, antes de prosseguirmos, aquilo que nos dizem os dois estudiosos a que me referi acima. Na sua *Poesia Portuguesa Erótica e Satírica – Séculos XVIII-XIX* (1975), José Martins Garcia refere-se à produção literária de Nicolau Tolentino como

uma curiosa forma de amoralismo: a sua visão do mundo tende para o nivelamento de todos os valores que a sociedade incensa. Assim, vaidade, moral, virtude, riqueza, guerra, cultura, amor, são para Tolentino apenas manias dos homens, revelações ridículas da loucura humana. (Garcia, 1975: 149)

Mais, ainda segundo José Martins Garcia:

Se Tolentino adula e satiriza, se pede humildemente para logo lançar o dardo venenoso, é porque está convencido de que as atitudes sociais são puro jogo, que a respeitabilidade é uma máscara. Em seu entender, há que aproveitar tudo isso da melhor maneira. (Garcia, 1975: 149)

Por seu lado, Graça Videira Lopes afirma:

É um discurso marcadamente amoral onde as personagens, os factos, não são bons nem maus: acontecem. [...] Não encontramos em Nicolau Tolentino esse sentido moralista que constituía, para a Arcádia, o fim último da arte. As coisas não são boas ou más em si mesmas; são as situações concretas que lhe dão um sinal. (Lopes, 1978: 18)

Estou de acordo, mas parece-me que não ser moralista, não ostentar arrogantemente juízos de valor, não significa necessariamente que se é amoral. O próprio Tolentino, numa das versões da carta que acompanha o “Memorial Oferecido a D. Diogo de Noronha”, contraria, pelo menos no plano teórico, essa leitura do seu discurso. Diz-nos que, influenciado por Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, “carregou de moralidades, talvez intempestivas, o memorial” (Tolentino, 1861: 182).

Ao contrário do que defendem José Martins Garcia e Graça Videira Lopes, entendo que a finalidade atribuída por Nicolau Tolentino à poesia não se distancia, no essencial, da função preconizada pelos árcades. É o próprio Tolentino quem afirma, numa carta dirigida ao Marquês de Angeja, nessa altura ministro de Estado, que, assim como a tragédia castiga os costumes pelos afetos maiores da compaixão e do terror, também a sátira os castiga através do riso (Tolentino, 1861: 378). Os poemas mais longos de Tolentino, mas também diversos sonetos, configuram narrativas ou micro-narrativas lírico-dramáticas. Quadros da realidade são aí submetidos a uma visão que pretende representar uma realidade complexa e variada, onde o sentido e

a moral não são unívocos nem homogêneos no modo como os diversos sujeitos os filtram e atualizam. Essa representação é construída com base nas técnicas próprias da ironia, do humor, do paródico, do grotesco e do burlesco. O riso, refreado, às vezes, por apontamentos aforísticos, é a resposta para que a obra deste super-repórter apela. Esta solução não visa apenas castigar exemplarmente uma sociedade hierarquizada e codificada; é uma terapia cruel mas saudável, tanto do ponto de vista físico, humoral, como espiritual.

Já afirmei que a poesia satírica de Tolentino não quer propor modelos alternativos. Mas isso não faz dela uma sátira amoral. Há uma inquirição que combina uma espécie de anedota com um tratado rigoroso sobre um objeto. Em planos sucessivos sobre espaços fechados, particulares e íntimos, são fornecidos pontos de vista sobre personagens que não têm consciência de si, nem veem o impacto dos seus comportamentos na visão do outro. A multiplicidade de pormenores da vida privada é a análise de uma consciência moralmente cética que procura respostas para a sua inquietude sobre a vida.

Na poesia tolentiniana, o humor e o burlesco não estão necessariamente ao serviço de uma visão satírica amena ou compreensiva. Pouco ou nada se tem atentado na novidade da leitura de Alexandre O'Neill, que, em 1968, no prefácio às *Obras de Nicolau Tolentino de Almeida*, escreve, no seu estilo inconfundível:

Eu não sei quem inventou a graça de que Nicolau Tolentino foi um crítico amável dos costumes do seu tempo, mas o certo é que a graça corre. Provavelmente, achou esse inventor (que pode ser muita gente) que o Poeta devia ter ido mais longe nas suas críticas ou adoptado, nelas, uma atitude mais frontal. (O'Neill, 1968: XI)

É caso para dizer, com O'Neill, que os que assim raciocinam “de ‘brutalidade’ não entendem mais que o palavrão ou a agressão frontal” (O'Neill, 1968: XI).

Mas podemos precisar ainda mais os critérios de classificação da sátira tolentiniana (e não só). Há que perceber em que medida esta poesia é insubmissamente frontal e agressiva. É-o, antes de mais, porque Tolentino usa com mestria o adjetivo que transporta índices de grotesco. O poeta não recorre apenas ao adjetivo disfórico ou ao palavrão, que, se usados sem o valor da imprevisibilidade e sem mestria técnico-estilística, de nada valem. O dizer satírico tolentiniano, conciso nos meios de expressão mas denso em representações e sentidos, é, de facto, em grande parte, veiculado através de uma adjetivação muito versátil. A poética do adjetivo, em articulação com outros recursos técnico-estilísticos estudados por Claude Maffre (Tolentino, 1994: 361-497), contribui decisivamente para a dinâmica da obra satírica de Nicolau Tolentino. Esta adjetivação, simples ou binária, anteposta ou posposta ao nome, ligada pela vírgula ou pela conjunção copulativa, com valor psicológico-moral ou físico e psicológico-comportamental ao mesmo tempo, é a medida mais visível da escala do olhar e do pensamento do enunciador lírico.

De um modo geral, o adjetivo tolentiniano reveste-se de um humor frio em que pressentimos o riso inteligente e insubmisso de uma *persona* satírica que só por descuido poderíamos definir linearmente. Não faltam poemas que contrariam imediatamente a leitura segundo a qual a sátira deste poeta é bem-humorada e amena. Veja-se o soneto “A uma velha presumida”, no qual o enunciador é contundente a expor a incompatibilidade entre a norma social e o agir da personagem, entre o seu ser e o seu desejo de ser:

Debalde sobre a face encarquilhada/
Pendendo louros bugres emprestados,
Dás inda ao louco amor teus vãos cuidados,
Em carmins enganosos confiada.//
Postiça formosura em vão comprada,
Não torna atrás os anos apressados,
Nem alvos dentes de marfim talhados,
Tornam em nova a trémula queixada.//
Porém sempre ficaste em boa esteira,
Porque, se já não prestas para dama,
Podes ser muito boa alcoviteira. (Tolentino, 1995: 105)

A não nomeação direta do referente ou referentes imediatos não reduz a amplitude desta sátira, que fere sem piedade o objeto na sua identidade e o extenua através da técnica da propriedade adjetival. Tal como acontece na linguagem mais quotidiana, na sátira de Nicolau Tolentino nome e adjetivo unem-se com naturalidade. Esta combinação de dois termos independentes, desafetados e objetivos, não implica pobreza de expressão. A frequência, a variação de posicionamento e a alternância do número de adjetivos trazem vivacidade rítmico-melódica e intensificação de sentidos. O adjetivo de Tolentino destila significados em todos os elementos do enunciado, mobilizando o referente para o centro do discurso.

Estes adjetivos são, nas suas diversas formas (adjetivo substantivado, participípio, atributo simples, nome predicativo do sujeito...), os operadores visíveis de uma energia que “estala a casca das coisas ou situações (essa espécie mais movediça de coisas), as incha e as torna tão incríveis que têm que ser outras coisas, e que interessam mais” (Lopes, 1986: 102-103). Esta adjetivação inscreve uma sensação profunda e continuada de incomodidade e desânimo no recetor que de algum modo se veja implicado no poema. Considere-se ou não como destinatário privilegiado, ele sentir-se-á desfigurado e desconfortável, porque não pode deixar de se ver de algum modo atingido nos aspetos físico, moral e/ou metafísico. As personagens, as situações e os objetos sobre os quais se expande o olhar incisivo do sujeito são submetidos a uma representação e simultaneamente a uma análise adjetivas cujo mecanismo é simples e persuasivo: aos semas nucleares acrescenta-se de imediato a apreciação negativa como constituinte semântico. Nisto, desde logo, se torna perfeitamente óbvio como esta poesia é tão desinibida como desapiedada.

Nos casos em que o atributo tem de ser entendido num quadro de antífrase, a sua produtividade não resulta menos de traços de negatividade que, por contraste, os elementos de sociotexto e de contexto verbal esclarecem prontamente. Por isso, ao efeito de desnudamento do retratado, à exibição crua

e cruel de um grotesco que serve a austeridade da visão torentiniana, soma-se o desmantelamento da interioridade do objeto satirizado. E, se o grotesco mais comum envolve uma aplicação de estratégias de amplificação e de deformação da parte isolada, nesta poesia essa categoria discursiva tem, primeiro, uma intenção marcadamente referencial. A sugestão de lirismo cénico com que o poeta intensifica os seus textos acolhe bem este tipo de grotesco, que radica num sentido da (des)proporção inerente a cada coisa. Daí a operacionalidade semântica e pragmática que se vai construindo ao longo de todo o poema, não apenas numa ou noutra respiração de malignidade ocasional. A alternância com o burlesco, com respostas em que se propicia o riso ou o sorriso, alivia o discurso do peso da escabrosidade física e moral que pode comprometer qualquer leitor.

Pretende-se dar a ver a aliança entre a deformidade de um corpo humano e a corrupção moral e comportamental que o caracteriza socialmente. Este grotesco nada tem a ver com a sobrenaturalidade, o fantástico, o horrífico, o espectral. É um grotesco cujo visualismo mimético aberto por um adjetivo atributivo ou predicativo vitaliza os demais componentes verbais da frase e acentua a degradação do objeto. A abjeção anatômica, fisionômica e fisiológica encontra-se disseminada na representação de esgares, cheiros, cores, sons e movimentos. Esta estética do adjetivo dá à poética do grotesco de Tolentino uma lucidez que atravessa todas as suas sátiras. O que na sátira é paixão e desequilíbrio, indignação e raiva, aparece aqui como lugar de aparente soberania e superioridade do eu sobre os outros.

Tolentino é um poeta cinematográfico. Nesta análise descritiva do real imanente, a fisionomia grotesca e burlesca da personagem é o rosto do social. O grotesco reside no normal e no natural, no real e no imediato, não no exagerado e no extravagante. Isto não inviabiliza a caricatura, que, aliás, nos poemas mais longos mas também nos sonetos, beneficia de uma sintagmática consideravelmente demorada e apta a circunscrever com sobriedade e verosimilhança um determinado traço do ambiente. Salienta-se, com um cinismo habilmente calculado e bem distribuído, o martírio da degenerescência da matéria e a sua relação tragicamente burlesca com mentalidades e comportamentos. É por isso que este grotesco, sem ser estranho e sinistro, se torna tão aterrador e poderoso; é-o recusando o fantástico que, entendido como universo fechado irreal ou antirreal, o esvaziaria da dimensão concreta que o enunciador quer mostrar.

A denúncia da hipocrisia da vida social é acompanhada de cinismo. A liberdade do eu satírico não poupa o outro à exibição da trágica inexorabilidade da ruína material, física e fisionômica. Nesta aceção, a sátira de Tolentino pode ser considerada, por vezes, não só puramente cínica como imoral. A amoralidade, como alheamento face a uma lei moral, é, em Tolentino, já uma crise moral; um *imoralismo* que, em certos microtextos como na nossa leitura global do macrotexto, tem como contraponto a afirmação de uma moralidade axiomática, não um moralismo fundamentalista. Isto mesmo se nos torna imediatamente óbvio na sátira “O Passeio”. A primeira dezena de

estrofes comporta literalmente um paradigma ético de Bem, voltado para a interioridade do ato:

Em boa tarde mandai/ Farpear bravo novilho,/ Com o conde passeai;/ Ide
adoçando co filho/ Justas saudades do pai.// Ensinaí-lhe altas verdades,/ Aos
vossos olhos patentes;/ Mostrai-lhe nessas herdades/ Os prazeres inocentes,/
Que fugiram das cidades”. (Tolentino, 1995: 121)

Não existe apenas um fundo de moralidade mais ou menos apreensível, como se percebe com mais clareza se lermos os versos que se seguem imediatamente aos que acabo de citar:

Que ame a pura singeleza,/ De que os campos são figura;/ Que não se fic
em grandeza,/ Que uma é obra da ventura,/ E a outra, da natureza.// Mas
voltando a nós a mão,/ Vós, filósofo profundo,/ Que conversais com Platão,/
Vede se lhe achais um mundo,/ Que nos encha o coração;// Que este em que
estamos, Senhor,/ Sempre surdo a são conselhos,/ Volve a roda a seu sabor;/
E dizem pilotos velhos,/ Que vai de mal a pior. (Tolentino, 1995: 122)

Dentro da mesma composição, a moralidade do texto pode conviver com uma imoralidade que é, antes de tudo, uma reação contra o que se considera, no extratexto, uma imoralidade:

A mãe, já dragão formal,/ Espelho de desenganos,/ E que, por seu grande
mal,/ Há já mais de vinte anos,/ Que guarda a fé conjugal;// Posta de roda
no centro,/ Cruza a perna, mestra abelha;/ E de longe a ver-lhe eu entro/
Sapatos de seda velha,/ Bicos de pés para dentro. (Tolentino, 1995: 130-
131).

A duplicidade estabelece-se irredutivelmente ao longo de todo o poema: punição exemplar, cinismo de que o eu satírico não pode prescindir para afirmar a sua pedagogia moral ou misantropia (que pode estar também relacionada com sadismo ou ressentimento desencadeado por algum acontecimento empírico).

Já não há imoralidade do texto, ou essa propriedade é-nos bem menos perceptível, se o objeto é visto a partir de um quadro de valores em que o excesso diz imediatamente um modo de parasitismo social (é o que quase sempre se verifica em Tolentino, sobretudo nos sonetos). Pense-se no caso paradigmático do peralta, retratado, n^o “O Passeio”, em onze estrofes:

Veremos o vão paralta/ Calcando importuna lama,/ Que as alvas meias lhe
esmalta,/ Na esteira de esquiva dama,/ Que de pedra em pedra salta.// Aos
café iremos vê-lo/ No mostrador encostado/ Sobre o curvo cotovelo,/
Tendo à esquerda sobraçado/ Gigante chapéu de pêlo;// Ali em regras de
dança,/ Com outros tais conversando,/ Dirá que desde criança/ Andou

sempre viajando,/ Que viu Londres, que viu França;// Que gastou grossos
dinheiros,/ Pois ver com sossego quis/ Cidades, reinos inteiros;/ Jura que
como Paris/ Nunca achou cabeleireiros.// Exalta os molhos franceses/
Dos banquetes que lhe deram;/ E balbuciará às vezes,/ Fingindo que lhe
esqueceram/ Muitos termos portugueses.// [...]// Riremos do seu estudo;/
Porque só o tem mostrado/ Em ter chapéu gadelhudo,/ Em ter canhão
cerceado,/ E em pôr de mais um canudo. (Tolentino, 1995: 123-124)

Como vemos, há, na sátira de Nicolau Tolentino, jovialidade, irascibilidade, mau humor, mas não existe precipitação. Há riso nesta contestação pessoal e social, mas também existe horror, piedade e náusea. O humorismo alegre, grotesco e a severidade crítica convivem com a melancolia e as lágrimas; a boa-fé mistura-se por vezes com a malícia; a amenidade pode coexistir com o preconceito; o estilo equilibrado parece querer abrir-se ao registo mais pessoalizado.

Fixemo-nos sobretudo no último ponto que enumerei no parágrafo anterior: o da pessoalização do poema de Tolentino. Alguns dos biógrafos de Nicolau Tolentino referem-se a sátiras licenciosas que o próprio poeta terá destruído, “com o temor de ofender a sã moral” (Frazão, 1843: 27). Não disponho de elementos que me permitam avaliar esta afirmação. Contudo, perante um soneto ágil e descomplexado como este, que usa códigos semânticos e linguísticos que a perspetiva cultural dominante rejeita, é pelo menos legítimo pensar que não se tratará de um caso único:

A carnal tentação desenfreada/ Que ao sangue quente alta justiça pede./
Fez com que eu embrulhando-me na rede/ Subisse de uma puta a infame
escada.// Ligeiras pulgas saltam da emboscada/ Fartando em mim de sangue
humano a sede;/ Arde a vela pregada na parede/ Já de antigos morrões
afogueada. (Tolentino, 1998: 81)

Os dois tercetos confirmam que este texto se inscreve em absoluto nessa tradição que nasce com as primeiras manifestações de poesia satírica: a ligação da sátira, de costumes ou não, à coisa sexual, que é representada à luz de apontamentos festivamente caricaturais, sórdidos e desviantes: “Sai da alcova a desgrenhada fúria/ Respirando venal sensualidade/ Vil desalinho, sórdida penúria.// Muito pode a pobreza e a porquidade!/ Abati as bandeiras à Luxúria,/ Jurei no altar de Vénus castidade” (Tolentino, 1998: 81). Dentro dos padrões de Bocage ou de Lobo de Carvalho, há que falar, em relação aos cinco sonetos deste tipo atribuídos a Tolentino (Tolentino, 1998: 149-158), em economia do obsceno e do proibido. De qualquer modo, o elemento licencioso é visível e parece advir de um impulso de vingança.

José Colaço Barreiros cita o soneto “Contra o furor de Nicolau Tolentino em fazer versos a putas e lacaios”, de António Lobo de Carvalho, que, como triunfo sobre o outro à força de o assaltar pelo ridículo e pela resposta que fica à distância, sugere uma ligação entre os poemas alegadamente satíricos e obscenos

de Tolentino e a vida do autor, tal como no-la apresentam os biógrafos que aludem a uma existência nada contida do poeta:

Se a lira pulsas, ou o pandeiro tocas,/ Que o digam os lacaios, mais as putas;/
Pois nos teus versos, que por bons reputas,/ Sediças chufas de arrieiro
brocas;// [...]// Prossegue, Nicolau, na fácil peta;/ Que os versos teus são
fulminantes raios/ Que contra a plebe sacas da gaveta;// O céu te dê à Musa
altos ensaios;// Porque eu te juro que hás de ser poeta./ Enquanto houverem
putas, e lacaios. (Carvalho, 1852: 132)

A lei que aqui impera é uma das leis da sátira: a sátira como arte de diminuir e destruir, de maneira cirúrgica e memorável, um inimigo considerado vil e como tal representado no poema.

Apesar disto, a prudência nos conteúdos e a formalidade no estilo são as características por excelência da sátira torentiniana, dentro dos moldes em que, aliás, como vimos, ela é teorizada em verso e em prosa. Estas ressalvas permitem-nos ter um termo de comparação entre áreas distintas da obra de Tolentino, e não apenas entre Tolentino e outros poetas setecentistas como Bocage ou o Lobo da Madragoa.

Na “Quixotada” há, de resto, um momento de teorização explícita sobre a sátira que, mais uma vez, confirma não só a regra da moderação cultivada por Tolentino, mas também, a darmos algum crédito ao que nos dizem certos biógrafos, porventura um comportamento factual do poeta Nicolau Tolentino (a destruição das suas sátiras mais obscenas), quando o herói de Cervantes se dirige assim a Sancho Pança:

Queima essas sátiras frias/ Faltas de siso e conselho;/ Queima prosas e poesia;/
E acabe o cansado velho/ Em paz os seus tristes dias;// Porém poupa sempre
alguma/ Das raras que têm sabor;/ Das outras nem deixes uma;/ Dessas que
tudo é rancor;/ E poesia nenhuma. (Tolentino, 1994: 180)

Para Nicolau Tolentino, se existe algures uma promessa de salvação, não é senão no quotidiano que ela pode ser encontrada; e regenerar o quotidiano implica fazer dele, segundo Tolentino, uma categoria relativamente à qual a sátira dá a ver a profundidade do que nos aparece como insignificante e superficial. Numa palavra: a sátira de Nicolau Tolentino não rejeita, apesar do ludismo que a atravessa, uma visão do devir da História e uma conceção de ser humano que contrariam a mundividência vigente na sua época, não obstante os tributos que o poeta pagou a diversos senhores.

Referências:

- Carvalho, António Lobo de. 1852. *Poesias Joviais e Satíricas de António Lobo de Carvalho Coligidas e pela Primeira Vez Impressas*. Cádiz [Lisboa]: s.e.
- Frazão, João Augusto Amaral. 1843. *Vida do Poeta Nicolau Tolentino de Almeida*. Lisboa: Tipografia de V. J. de Castro & Irmão.
- Garcia, José Martins (selec., pref. e notas). 1975. *Poesia Portuguesa Erótica e Satírica – Séculos XVIII-XIX*. S.l.: Edições Afrodite.
- Lopes, Maria da Graça Videira. 1978. *Sátiras e Outros Poemas de Nicolau Tolentino*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Maria da Graça Videira Lopes. Lisboa: Seara Nova.
- Lopes, Óscar. 1986. *Uma Arte da Música e Outros Ensaios*. Porto: Oficina Musical.
- Maffre, Claude. 1994. *L'Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino*. Edição comentada e estudo. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- Mourão-Ferreira, David. 1997. “Tolentino de Almeida, Nicolau”, in Jacinto do Prado Coelho (org.), *Dicionário de Literatura*. 4.^a ed., 4.^o vol. Porto: Mário Figueirinhas Editor, pp. 1092-1093.
- Nogueira, Carlos. 2011. *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia Satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.
- O'Neill, Alexandre. 1968. “Uma arte do pormenor ou um preâmbulo para desatentos”, in Nicolau Tolentino, *Obras de Nicolau Tolentino de Almeida*. Lisboa: Estúdios Cor, pp. IX-XII.
- Tolentino, Nicolau. 1861. *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida*. Com alguns inéditos e um ensaio biográfico-crítico por José de Torres. Ilustrações por Nogueira da Silva. Lisboa, Editores – Castro, Irmão & C.^a
- Tolentino, Nicolau. 1995. *Memoriais e Sátiras – Quintilhas*. Apresentação, fixação do texto e notas de José Colaço Barreiros. Porto: Felício & Cabral.
- Tolentino, Nicolau. 1998. *O Pícaro e o Satírico – Sonetos*. Apresentação, fixação do texto e notas de José Colaço Barreiros. Porto, Felício & Cabral.

POESIA E METAFÍSICA EM ANTERO DE QUENTAL

António Cândido Franco
Centro de Estudos em Letras, CEL-UÉ
acvcf@uevora.pt

RESUMO:

Desde os seus primórdios a poesia de Antero de Quental mostrou uma amplitude de horizontes, uma tentativa de tudo alcançar e compreender, que ganhou pouco a pouco solidez num jogo cerrado e dialéctico de imagens e de pensamentos. Mesmo a negatividade e as suas imagens mais representativas, como a noite e a lua, acabam por ser integradas na dinâmica do poema, que se torna assim expressão e paisagem duma complexa e funda metafísica, que, embora dividida em dois troncos, o solar e o nocturno, o construtivo e o destrutivo, não deixa de apontar para uma unidade superior dos contrários.

Palavras-chave: *poesia, luz, negação, lado negro.*

ABSTRACT:

Since its beginnings, the poetry of Antero de Quental has shown a vastness of horizons, an attempt to achieve and understand everything, gradually gaining strength in a close and dialectical game of images and thoughts. Negativity and its most representative images, as the night and the moon, end up being integrated into the dynamics of the poem, becoming thus the expression and landscape of a complex and deep metaphysics, which, despite divided into two sides, the solar and the nocturnal, the constructive and the destructive, still points to a superior unity of the opposites.

Keywords: *poetry, light, negation, dark side.*

Antero de Quental (1842-1891) teve logo na primeira parte da década de 60 do século XIX um papel aglutinador das inclinações dispersas que fermentavam entre a juventude académica da cidade do Mondego. Não se deveu isso apenas ao seu proselitismo, à sua persuasão, à sua abnegação e aos seus naturais dotes

de liderança, que o puseram em variadas situações académicas à cabeça da nova geração, mas a uma obra de fôlego renovador, nada escolar, que logo em 1861, com a edição duma primeira colecção de 21 sonetos, o impôs como poeta metricamente dotado e prometido a altos voos, que não tardaram a chegar com a publicação da colecção *Odes modernas* (1865), prontas desde 1863, e a que se seguiu de imediato a carta escrita a Castilho, “Bom senso e bom gosto”. A segunda colecção impôs-se como uma novidade em vários domínios, novidade que se inculca logo no título ao chamar a si pela primeira vez de forma tão ostensiva o adjectivo “moderno” – o que não espanta se pensarmos que é todo o ideário renovador da modernidade histórica que se deseja de regresso nesse livro, disposto a compatibilizar criação poética e aspirações humanistas típicas.

O que é para o jovem Antero de 1865 o “moderno”? Haverá vários níveis de resposta. Um primeiro é com certeza a necessidade de se afirmar como novo diante do antigo, retomando por aí o sentido original da substantivação do adjectivo no século XVII, na disputa que atravessou o neoclassicismo francês. Outro será a necessidade de a poesia abandonar o “mau gosto” do público que se satisfazia com a novela sentimental, com o formalismo barroco e com o medievalismo tido como serôdio e desenraizado dos problemas modernos e contemporâneos. Medievalismo e nacionalismo literário, tradicionalismo e tradição, faziam agora parte da ganga que obnubilava a única matéria de interesse, os problemas do presente – esses, que só uma nova ligação à Europa podia abrir à nossa consciência. A poesia precisava de surgir sóbria, lúcida e séria, ajudando a humanidade a conquistar mais justiça, mais razão, mais verdade. “A Poesia moderna é a voz da revolução”, dizia o autor na expositiva “nota [final]” do livro de 1865. Estava condenado o culto da “arte pela arte” – e “arte pela arte” era a expressão introduzida por Théophile Gautier no célebre e programático prefácio a *Mademoiselle Maupin* (1835), nos momentos entusiásticos da afirmação do romantismo francês – em nome da “missão social” do poeta, que descendia agora do segundo modo de Vitor Hugo, o da década de 50, tocado pela sátira social (*Les châtiments*) e pela narrativização épica da história humana (*La légende des siècles*), a que segue pouco depois o retrato social dos mais desfavorecidos (*Les misérables*).

Nessa nota dava ainda conta Antero das suas fontes, ou pelo de algumas delas (não cita por exemplo Hugo): Proudhon, Quinet, Renan, Michelet, Dolfuss, Taine, Littré, Heine, Bruno Bauer, Feuerbach e Büchner. É o enlace do humanismo democrático e libertário tal como ele se desenvolvia por dentro da cultura francesa com o idealismo filosófico germânico, que tanto cativou Antero, a ponto de ver a sua obra na carta autobiográfica que escreveu em 1887 ao seu tradutor alemão, Wilhelm Storck, como uma semente do *germanismo* que desabrochou “no espírito não preparado dum meridional, descendente dos navegadores católicos do século XVI” (cf. *Cartas I e II*, 1989).

Nada disto teria a importância que tem, não passando ou duma feira de nomes estranhos ou dum ponto obscuro, se os poemas apresentados não representassem uma novidade absoluta na língua e não tivessem pela frente uma

copiosa recepção, fecundando a poesia portuguesa durante sucessivas gerações, podendo ainda hoje seguir-se o rasto longínquo das suas metamorfoses.

Há no livro uma aspiração à luz, metáfora da verdade e cujo instrumento operatório é a razão humana. Tal aspiração acentuar-se-á muito na segunda edição do livro, a definitiva, de 1875, que acrescentou vários poemas e cortou outros. Nesta edição são de grande significado poemas como “Luz do Sol, luz da Razão” e “Mais Luz”. Em ambos se detecta um verdadeiro complexo solar, uma adoração da luz, um tropismo vegetal para o Sol, que é assumidamente uma exaltação apolínea da razão que esclarece e ilumina e uma afirmação de confiança nos destinos da consciência humana.

A novidade deste mundo está menos na métrica e na versificação que no uso de imagens cheias de sentidos novos e num vocabulário renovado e muitas vezes abstracto. Em termos formais repete-se aquilo que já se viu em Bocage e em Garrett: uma forma métrica e estrófica usada de há muito molda-se e adapta-se a um conteúdo até aí desconhecido. “Panteísmo”, o longo poema que abre a segunda edição do livro, adopta o terceto clássico de Dante; “História”, o longo poema que abre a primeira edição e na segunda figura logo a seguir “Panteísmo”, vai buscar a oitava camoniana; as oito partes de “A Ideia” são oito sonetos decassilábicos; “Luz do Sol, luz da Razão” são 20 quadras em redondilha maior. Mesmo o uso esporádico do alexandrino, como sucede no soneto “A um crucifixo”, que pertence à fase inicial da sua poesia, não é uma novidade. Já António Feliciano de Castilho o usara, mostrando na língua todas as suas amplas possibilidades expressivas; também o poema de abertura do *Poema da mocidade* de Pinheiro Chagas está escrito em alexandrinos. O mesmo para o cruzamento, em estrofes de quatro, do verso de dez sílabas e do verso de seis sílabas que Antero usa no poema “Carmen legis” e a que já Garrett recorreu em *Folhas caídas*, num esquema estrófico próximo.

O que é novo e tão distinto no livro são imagens como *a aurora da razão, um céu nos corações* (“Luz do Sol, luz da Razão”), *é hóstia o sol* (“Pater, II”), *semeador de mundos, o vento é pregador* (“Panteísmo”), *Bíblia da Igualdade, a missa da Liberdade* (“No Templo, V”), *A História! A Penélope sombria* (“História, II”). São elas que terão uma larga fortuna na poesia ulterior. Todas têm na base um processo analógico entre o humano e a natureza, ou entre factos humanos distintos, sugerindo a unidade ideal do mundo, que assim nos é dada através de imagens e não de ideias. A poesia portuguesa com Antero passou a ter uma gravidade filosófica, que não mais perdeu e que se expressa por símiles, mas não por conceitos, aí residindo o seu valor poético. Há ainda um conjunto de antíteses muito vigorosas – *A lua é sol também, também a terra é céu* (“Luz do Sol, luz da Razão”), *confundindo/ A paz eterna com a eterna guerra* (“Panteísmo”), *Felizes os que choram* (“História, VI”) – que contribuem para aquela unidade ideal das forças desencontradas do mundo. “Panteísmo”, o poema de abertura da segunda edição, concentra as qualidades da poesia anterior. Toda a espessura das ideias nos é dada por metáforas, personificações e antíteses. Revela-se ainda um vocabulário novo – “Inconsciente”, “Ser”, “Espírito”, “Essência”, “Lei”, “abismo”, “Caos”, “Força”,

“Princípio”, “O Tenebroso”, “a Luz”, “Ideia” – que coube ao poeta introduzir pela primeira vez na língua poética e que serve os intentos de dar à poesia um carácter abstracto, filosófico, idealista, mas não conceptual.

Recorrendo cada vez mais à forma clássica do soneto camoniano, embora não em exclusivo, pois “Hino da Manhã” é um poema de 32 quadras, a poesia de Antero de Quental evoluiu a partir daqui para um pessimismo desesperado, que à primeira vista contraria aquela exaltação apolínea da luz e da razão que parece presidir deliberadamente à elaboração d’ *Odes modernas*. Com antecedentes nos primeiros sonetos vindos a lume em 1861 (leia-se “Despondency”, da colectânea *Primaveras românticas* (1872) e que pertence por isso à primeira juventude do poeta), as metas ideais da nova arte, tal como ele as formulara na nota final do livro de 1865 e em alguns períodos das suas intervenções na “Questão Coimbrã”, são nesta nova fase trocadas pelo que na carta autobiográfica de 1887 ele designa como “o grande problema da existência”.

Não pode ser só mero acaso nesta época a destruição duma obra chamada *Programa para os trabalhos da Geração Nova*. Tal destruição teve por certo o simbolismo dum novo regime de consciência, que substituíra o anterior – o da modernidade histórica e o da questão social por excelência. “O Palácio da Ventura”, que só foi publicado pela primeira vez na edição dos sonetos de 1886, se bem que apareça integrado no segundo ciclo (1862-66), parece-nos um poema propício para a exploração deste novo regime. A ideia de pessimismo não aparece aí conceptualizada mas antes mediada por uma alegoria narrativa – António Sérgio viu neste brevíssimo poema de 14 versos uma tragédia em quatro actos – muito bem architectada, até em termos rítmicos, com forte impacto emotivo no leitor. As ideias elaboram-se na consciência do leitor deste soneto não através de noções explicativas, como em Verney, mas por meio das emoções sensíveis que as imagens e os ritmos imprimem aos sentidos do leitor. É ainda neste soneto que melhor se pode observar o tópico da decepção, que funda o pessimismo metafísico de Antero e faz dele o precursor do decadentismo finissecular, até quando este perdeu a ginasticada dialéctica de Antero ou a trocou por um esteticismo individualista todo voltado para a sublimação artística do real.

Alguns críticos quiseram ver na obra deste segundo Antero, e nisso se tem insistido, a mais autêntica experiência do nosso romantismo em verso – de resto, muitas das fontes do chamado primeiro Antero, como Michelet, o seu primeiro e mais intenso diálogo, são representativas do romantismo. No sentido mais imediato e próximo, a visão do abismo e do desespero nos seus versos – leiam-se os seis sonetos de “Elogio da Noite” e “Nox” – só parece ter paralelo com a escaldante experiência do inferno e do pecado na novela passional de Camilo. Como quer que seja, há nesta divisão dos dois Anteros, irmãos para sempre desavindos, de que António Sérgio foi o infatigável paladino, alguma injustiça para com uma obra que tem uma coerência orgânica interna do princípio ao fim, conquanto subtil e quase imperceptível, que lhe é dada pelo sentido dialéctico com que nasceu. Não é possível em Antero afirmar sem negar, pois nele a afirmação superior é uma negação – negação da negação. Dessa sorte, o chamado

segundo Antero, o que não se contenta com a luz afirmativa do dia, o que trabalha com a mais funda negatividade, o desesperado, está ainda ao serviço do primeiro. É-lhe congénito e essencial. São as negações que dinamizam as afirmações.

A obra de Antero tem assim de fazer um caminho através da noite, da morte e, o que é supino, do não-ser, esse que estabelece a oposição originária com a vida, para nunca perder de vista as “auroras da razão” e do ser, que ganham desse modo um renovado e mais largo sentido. Não é essa a encenação final da sua vida, no dia 11 de Setembro de 1891, com o horror da morte e do fim encimado por uma palavra, “Esperança”, tão contraditória e tão desajustada na aparência ao que ali estava a suceder? E não é essa ainda a indicação que o seu amigo e companheiro Eça de Queirós deixa no seu testemunho publicado no *In Memoriam*, quando comunica que Antero punha na destruição uma ordem maior?!

A poesia de Antero, a menos escolar de todas as que apareceram entre nós, e por isso a mais inclassificável numa escola, aspirou abraçar desde o primeiro momento as antíteses totais. A sua universalidade exigia que nada ficasse esquecido, que nada fosse deixado de lado. Para ser universal e convergente, a ansiada síntese aspirava ao mais ínfimo e esquecido átomo. Já em poema de 1863, “A Vida”, ele afirmava: “E, bela ou triste, horrível ou sublime, / Santa ou maldita, a vida é sempre grande!” E a legenda do grande poema que abre a segunda edição das *Odes* reitera, sobre a vida e a morte, a esperança e o desespero, o ser e o nada, a seguinte certeza, que foi a sua estrela guia e o seu único programa: “um mesmo nome em tudo está escrito”. Esta unidade essencial de tudo, esta medida comum a todas as grandezas repercute estranhamente o verso final do poema “Apartamento” de José Anastácio da Cunha, “juntos ou separados, somos um”, talvez aquele que no passado mais se aparenta no seu esforço à singular seriedade do discurso de Antero.

Referências:

1.1 DE ANTERO DE QUENTAL

Quental, Antero de. *Odes Modernas*. 1865. Coimbra: Imprensa da Universidade; 2.^a ed., 1875. Porto: Livraria Internacional; ed. de J.C. [Joaquim de Carvalho], 1924. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Quental, Antero de. *Primaveras Românticas – versos dos vinte anos (1861-1864)*. 1872. Porto: s/e.

Quental, Antero de. *Sonetos completos* [ed. Oliveira Martins]. 1886: Porto: Livraria Portuguesa de Lopes & C. Editores; *Sonetos* [ed. António Sérgio; ed. muito contestada já que o editor alterou a ordem cronológica da edição de Oliveira Martins; não nos parece que isso chegue para impugnar a edição, rica de notas crítico-textuais e indicando sempre para cada poema a sua ordem original e proveniência]. 1943. Lisboa: Couto Martins.

- Quental, Antero de. *Prosas I, II, III* [ed. Joaquim de Carvalho (e Cândido Nazaré); 3 vols.]. 1923-26-31. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Quental, Antero de. *Cartas I e II* [ed. Ana Maria Almeida Martins]. 1989. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Quental, Antero de. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX* [fac-símile de autógrafo, estudo de Joel Serrão e leitura de Ana Maria de Almeida Martins]. 1991. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Quental, Antero de. *Novas Cartas Inéditas de Antero de Quental* [ed. Lúcio Craveiro da Silva]. 1996. Braga: Faculdade de Filosofia de Braga.

1.2 SOBRE ANTERO DE QUENTAL

1.2.1. COLECTÂNEAS

- Anthero de Quental – In Memoriam* [ed. fac-similada da 1.^a, 1896; texto de Eça de Queirós, “Um génio que era um Santo”]. 1993. Lisboa: Editorial Presença.
- Parnaso Português Contemporâneo* [ed. Teófilo Braga]. 1877. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.

1.2.2. COMENTÁRIOS CRÍTICOS

- Bruno, Sampaio. 1886. *A Geração Nova*. Porto: Lello & Aillaud.
- Carreiro, José Bruno. 1981. *Antero de Quental – subsídios para a sua biografia* [2 vols.]. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada.
- Cidade, Hernâni. 1988. *Antero de Quental*. Lisboa: Editorial Presença.
- Cidade, Hernâni. 1997. “Quental, Antero Tarquínio de”, in *Dicionário de Literatura [literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária]* [4^a ed.], dir. de Jacinto do Prado Coelho, 3 volume. Porto: Mário Figueirinhas Editor. pp. 891-894.
- Coelho, Joaquim-Francisco. 1993. *Microleituras de Antero*. Lisboa: Difel.
- Coimbra, Leonardo. 1991. *O Pensamento Filosófico de Antero de Quental*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Ferreira, Alberto & Marinho, Maria José. 1985-89. *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)* [4 vols.]. Lisboa: IN-CM.
- Ferreira, Alberto & Marinho, Maria José. 1985. “Perspectiva do Romantismo”, in *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)* [1.^o vol.]. Lisboa: IN-CM.
- Júdice, Nuno. 2008. “QUENTAL. Antero de”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenação Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 702-703.

- Júnior, António Salgado. 1930. *História das Conferências do Casino*, Lisboa, Tipografia Cooperativa Militar.
- Machado, Álvaro Manuel. 1977. *A Geração de 70 – uma revolução cultural e literária*. Lisboa: ICLP.
- Martins, Ana Maria de Almeida. 2001. *O Essencial sobre Antero de Quental*. Lisboa: IN-CM.
- Martins, Oliveira. 1886. «Prefácio», in *Sonetos Completos*, Antero de Quental. Porto: Livraria Portuguesa de Lopes & C. Editores.
- Régio, José. 1941. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Lisboa: Inquérito.
- Sá, Victor de. 1976. *Perspectivas do Século XIX*. 2.^a ed., Porto: Limiar.
- Saraiva, António José. 1990. *A Tertúlia Ocidental – estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*. Lisboa: Gradiva.
- Saraiva, António José. *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1949; 8.^a ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1967.
- Saraiva, António José. *Iniciação na Literatura Portuguesa*. s/d. Lisboa: Gradiva.
- Saraiva, António José & Óscar Lopes. 1971. *História da Literatura Portuguesa* [6.^a ed.]. Porto: Porto editora.
- Sérgio, António. 1972. “Os dois Anteros”, in *Ensaios IV*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Serrão, Joel. 1968. “QUENTAL, ANTERO Tarquínio”, in *Dicionário de História de Portugal*, dir. Joel Serrão, III volume. Porto: Iniciativas Editoriais, pp. 515-520.
- Serrão, Joel. 1999. *Génese e Devir dos ‘Sonetos’ de Antero*. Porto: Figueirinhas.
- Simões, João Gaspar. 1964. *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*. Lisboa: Editora Arcádia.
- Serrão, Joel. s/d. *A Geração de 70*. Lisboa: Editorial Inquérito.

EM CRETA, COM JORGE DE SENA

Elisa Nunes Esteves
Centro de Estudos em Letras, CEL-UÉ
ene@uevora.pt

A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos, el que prefiero es el de outro Astérion. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. [...] A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

Jorge Luis Borges, *La Casa de Astérion*

RESUMO:

O título deste artigo pretende evocar um dos mais lidos e apreciados poemas de Jorge de Sena, “Em Creta, com o Minotauro”. Propomo-nos fazer uma releitura do texto focando-nos essencialmente nos valores poéticos e simbólicos associados aos espaços, o de origem e o do exílio idealizado pelo eu lírico. Creta é o local geográfico, mas também o lugar mítico e literário que permite múltiplos cruzamentos intertextuais, magnificamente explorados pelo poeta. Os temas da identidade, da relação com a pátria e o exílio, que são recorrentes na obra de Sena, objetivam-se neste que pode ser considerado um hino a Creta, onde ele esperava “envelhecer/ tomando café (...) / com o Minotauro, /sob o olhar de deuses sem vergonha”.

Palavras-chave: *Jorge de Sena; Creta; identidade; espaço; exílio.*

ABSTRACT:

The title of this article intends to evoke one of the most read and appreciated poems of Jorge de Sena, “In Crete, with the Minotaur”. We propose to re-read the text focusing essentially on the poetic and symbolic values associated with the place of origin and the place of exile idealized by the lyrical self. Crete is the geographical place but also the mythical and literary space that allows multiple intertextual crossings, magnificently explored by the poet. The themes of identity, relationship with the fatherland and exile,

recurrent in the work of Sena, are present in this poem, considered a hymn to Crete, where he hoped “Aging / drinking coffee... with the Minotaur, under the eyes of shameless gods.”

Keywords: *Jorge de Sena; Crete; identity; space; exile.*

Com o título *Em Creta, com Jorge de Sena*¹, pretendemos evocar e modestamente homenagear o poeta cujo centenário de nascimento comemoramos em 2019, a partir da revisitação do poema “Em Creta, com o Minotauro”, publicado pela primeira vez há cinquenta anos, no volume *Peregrinatio ad Loca Infecta*² (1969).

Na nota introdutória de *Peregrinatio*, ironicamente intitulada “Isto não é um Prefácio” (Madison, 1969), Jorge de Sena apresenta esta que era já a sua nona coletânea de poesia, como um “diário poético dos anos de 1959 a 1969”, embora os primeiros dez poemas tenham sido escritos na década de 50, antes da sua viagem para o Brasil, em 1959. Sobre este período [1959-1969], diz-nos assim:

[...] foi e tem sido, principalmente e sobretudo o dos meus «exílios» americanos (do Sul e do Norte), com tudo o que de difícil e de complexo uma tal situação implica, pela confrontação com diversas culturas (...) que, para quem não vive nelas em carácter evidentemente provisório, colocam agudamente dolorosos problemas de identidade, e nos levam a meditar diversamente sobre quem somos. (Sena, 1989: 20).

O livro organiza-se segundo dois critérios, o cronológico e o topográfico, já que os setenta poemas que o constituem são apresentados pela ordem de escrita e repartidos por diferentes espaços por onde peregrinara o seu autor: Portugal, Brasil, Estados Unidos da América e viagem pela Europa, realizando um ciclo perfeito com o regresso ao lugar de origem.

O título é uma alusão caricatural ao famoso *Peregrinatio ad loca sancta*, guia e relato de uma peregrinação à Terra Santa e a outros lugares no Oriente, datado do séc. IV d. C. e escrito em latim. A inversão semântica do adjetivo (*loca sancta* – *loca infecta*) tem uma subtil ambiguidade pois joga com o sentido etimológico (*infectus*, imperfeito ou inacabado) e com o sentido moderno que o vocábulo acabou por assumir (contaminado). Diz ele numa carta de 1974 a Taborda de Vasconcelos:

Deixei que a palavra sugerisse ao leitor desprevenido o que na verdade não significa, com equivalência para uma coisa mais complexa: a dificuldade de

¹ Este artigo resultou do desenvolvimento da comunicação oral apresentada em maio de 2019 no Congresso Internacional da *Mediterranean Studies Association* realizado na Universidade de Creta.

² O livro foi depois incluído em *Poesia - III* (1ª edição 1977). Citaremos o poema sempre a partir desta coletânea (Sena, 1989: 74-75).

existir-se em estado de exílio (estado em que nem mesmo um regresso nos salva e recupera). (in Lourenço, 2001: 26)³

O poema “Em Creta, com o Minotauro” tem um lugar central em *Peregrinatio ad Loca Infecta* e corresponde ao seu “exílio” brasileiro. Quando o escreveu, em 5/7/1965, havia seis anos que Sena saíra voluntariamente de Portugal para se instalar no Brasil, e estava então em vésperas de partir para os Estados Unidos, para a Universidade de Wisconsin (Madison). Tinha quarenta e seis anos. A referencialidade do título não corresponde ao lugar de composição do poema, nem sequer a uma viagem real a Creta que o poeta nunca realizou; só em 1972 visitaria Atenas. Ele próprio se encarregou de nos esclarecer que muito poucos poemas do livro são inspirados pelas suas viagens “turísticas”. Como sabemos, de uma forma geral, e como verificaremos neste texto em particular, a componente temática do espaço é importante na estrutura do mundo poético de Jorge de Sena, mas não no sentido em que o possamos associar à chamada literatura de viagens. Sena desvalorizou este género literário em várias ocasiões, chegou a afirmar com veemência que o detestava numa palestra proferida no Instituto Britânico do Porto em janeiro de 1958⁴, mas talvez as suas reflexões mais conhecidas a esse propósito sejam as que desenvolveu a propósito da viagem de Sá de Miranda a Itália e a introdução em Portugal das novas formas literárias no século XVI:

É evidente que imaginar que quaisquer formas, como a canção ou o soneto, viajando na bagagem de retorno de um poeta, entre outras recordações turísticas, para revolucionarem na pátria dele as modas e os usos, seria uma explicação só acessível a espíritos ingênuos e pouco vislumbradores de que as manifestações culturais são sempre mais vastas e profundas, na vida de uma sociedade ou de um indivíduo [...]. [...] nunca uma consciência não provinciana se daria por satisfeita com uma viagem de estudo como explicação de alterações que nenhuma viagem explicaria, se aquele que a fez não estivesse culturalmente predisposto para compreender o novo mundo que decidira percorrer. (Sena, 2001: 63.)⁵

Voltemos ao poema “Em Creta, com o Minotauro”, que não é um poema circunstancial, não veio na “bagagem de retorno” de uma viagem turística ou de estudo à Grécia.⁶ A viagem à ilha habitada pelo Minotauro é uma viagem

³ Sena também se refere ao título do livro na nota introdutória em *Poesia - III* (Sena, 1989: 20-21).

⁴ A palestra está publicada em *Inglaterra Revisitada: duas palestras e seis cartas de Londres*, Lisboa, Ed. 70, 1986 e traduzida em *England Revisited*, (translation from the portuguese and with notes by Cristopher Damien Aurette), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

⁵ Publicado inicialmente em 1962 em *O Estado de S. Paulo*.

⁶ Vale a pena recordar que Sophia de Mello Breyner escreveu “O Minotauro” na sequência de uma viagem à Grécia e a Creta; também David Mourão Ferreira compôs “Romance de Cnossos” depois de uma viagem pelas ilhas gregas (ambos em 1970) Cf. Martinho, 2014.

imaginada e projetada para o futuro, num poema que tem uma vincada dimensão autobiográfica, como se pode ver logo nos primeiros versos:

I
Nascido em Portugal, de pais portugueses,
e pai de brasileiros no Brasil,
serei talvez norte-americano quando lá estiver.
[...]
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações
nasci. E a do que faço e a do que vivo é esta
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo
quando não acredito em outro, e só outro quereria que
este mesmo fosse. Mas se um dia me esquecer de tudo,
espero envelhecer
tomando café em Creta
com o Minotauro,
sob o olhar de deuses sem vergonha.

Na já muito vasta produção crítica e interpretativa sobre este poema⁷ o que mais ressalta e de forma recorrente é, além da dimensão autobiográfica, presente logo nos primeiros versos, o diálogo intertextual que o sujeito estabelece com poetas e tópicos literários e míticos. Ainda nesta estrofe de abertura do poema destaca-se a amplificada desconstrução da famosa frase de Bernardo Soares (*a minha pátria é a língua portuguesa*) nos versos “Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria/ de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações/ nasci. [...]”, alusiva à amarga relação do sujeito com as suas raízes nacionais.

Ao evocar o seu percurso errante, o sujeito estabelece mais adiante um paralelo com a vida de Camões, citando os versos da canção IX, “Junto de um seco, fero, estéril monte”:

III
É aí que quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.

⁷ Jorge Fazenda Lourenço (1998) refere-se largamente a este poema, realçando a complementaridade entre dois planos, o autobiográfico e referencial e o mítico-simbólico, mais complexo e profundo. Francisco Cota Fagundes (2001) define-o como “súmula poética do drama da emigração e do exílio em Jorge de Sena”. Gilda Santos (2006) lembra como nele se revela a sua relação complexa com a pátria e o paralelo com a vida de Camões. Também Helder Macedo (1999) sublinha a identificação com o poeta de *Os Lusíadas*.

A juntar a estas ocorrências de intertextualidade literária, que não são as únicas⁸, há ainda a assinalar o intertexto cultural constituído pela matéria da mitologia clássica associada ao Minotauro de Creta. O sujeito lírico antevê o final da sua vida na companhia deste outro solitário e exilado, sem pátria também. Os segmentos “tomando café”, “ao café”, “em Creta”, “com o Minotauro”, distribuem-se ao longo do poema e especialmente no final de cada uma das suas cinco partes (ou estrofes) com a entoação repetitiva própria de um refrão, sendo particularmente interessante analisar a sua ocorrência na última delas:

V
Em Creta, com o Minotauro,
sem versos e sem vida,
sem pátrias e sem espírito,
sem nada, nem ninguém,
que não seja o dedo sujo,
hei-de tomar em paz o meu café.

Esta última estrofe do poema contrasta com as anteriores em extensão. O poema tem na sua totalidade sessenta e três versos, distribuídos por cinco fragmentos, a que prefiro chamar estrofes porque é notória a sua articulação e a contribuição de cada uma para a coesão textual. As quatro primeiras oscilam entre os doze e os dezasseis versos, não têm rima, e apresentam uma métrica predominantemente longa (hendecassílabos e dodecassílabos, versos de quinze sílabas, mas também redondilhas). O poema tem um registo discursivo que às vezes parece contaminado pelo da prosa narrativa, muito marcado pelo sucessivo encavalgamento dos versos, característica que só se altera na última estrofe. Nesta, encontramos a coincidência entre a pausa rítmica e o fim do verso, bem como a repetição anafórica em gradação descendente (“sem versos e sem vida/, sem pátrias e sem espírito,/ sem nada nem ninguém”). Parece estabelecer-se aqui uma aproximação à finda ou tornada dos poemas trovadorescos, especialmente os de inspiração provençal, como também à estrofe final da canção clássica. As regras do género impunham, para esta modalidade poética, do ponto de vista temático uma referência geográfica e do ponto de vista estrutural, uma estrofe final curta, de comentário sintético e invocação do próprio poema, como faz Camões naquela que é um dos expoentes máximos da canção clássica em língua portuguesa: “Assim vivo; e se alguém te perguntasse,/ Canção, como não mouro,/ Podes-lhe responder que porque mouro.” (L. Camões, 1984: 470). Ora o primeiro verso da estrofe final do poema de Sena replica este procedimento retórico: o verso “Em Creta, com o Minotauro” é um *envoi* para o título do mesmo e configura a apóstrofe ao próprio poema. Assim, Jorge de Sena estabeleceu aqui um outro nexos com a poesia camoniana, este ao nível arquitextual, ao trazer para a modernidade a canção clássica através de um dos seus exemplos mais canónicos.

⁸ São também mencionados os poetas Paul Valéry e Racine.

Creemos que este é um aspeto que tem sido menos considerado pela crítica, que tão unanimemente tem valorizado esta composição poética, ora pela complementaridade entre o referencial e o mítico – simbólico (Jorge Fazenda Lourenço), ora pela presença dominante do drama da emigração e do exílio (Francisco Cota Fernandes). A essas linhas de leitura tão pertinentes gostaríamos de acrescentar esta nota sobre como Sena consegue, neste poema, resgatar para o espaço da modernidade formas e tradições poético – literárias em que o próprio mergulhara enquanto leitor e crítico⁹, lembrando que para ele era uma atitude muito natural esta de “fundir a experiência pessoal com a metodologia crítica”. Sobre a coexistência do autor e do crítico na mesma pessoa, lembrou, num pequeno depoimento datado de 1976, os exemplos de Horácio e de Dante, tendo afirmado ainda que “[s]e, além desta atitude crítica em relação à própria obra, o poeta é também um crítico por si mesmo, aplicado em analisar as obras alheias, tanto melhor já que funde uma experiência pessoal com a metodologia crítica.” (Sena, 1977: 251)

Nesta “encenação autobiográfica”, para usarmos a expressão de Fátima Freitas Morna (Morna, 1985:143), o sujeito lírico identifica-se com o “pobre diabo que deixou a vida pelo mundo em pedaços repartida” como ele designa, em antonomásia, Camões. Contudo, dele diverge simultaneamente, ao não conceber um regresso à Pátria, porque se vê, no futuro, numa não-pátria, esta ilha a Oriente, na companhia de um Outro com quem partilhará mágoas e confidências e o café. Imagina-se em Creta, com o Minotauro, a beber café ao pôr do sol. Interessou-nos particularmente indagar o significado do café, que não cremos que aqui possa ser algo de tão inócuo como a sua associação a um hábito de mera convivialidade e, portanto, simplesmente reveladora dessa proximidade entre os dois companheiros. Para além de Creta, há no poema de Sena várias referências topográficas (Brasil, Portugal, Grécia, Arábia, Angola, Atenas, Palestina) mas aquele espaço adquire notória centralidade. Com exceção do título, o topónimo apresenta-se sintagmaticamente ligado ao Minotauro e ao café. A primeira associação é natural e previsível, a segunda é inesperada e surpreendente, o que nos encoraja a aprofundar outros sentidos possíveis.

Beber café em Creta é participar de um ritual porque o café grego, com origem na cultura turca, é diferente do ocidental. Começa pela demorada preparação e continua depois na degustação, que se quer prolongada no tempo. Mas a experiência não se extingue com a toma do café, prossegue na observação dos sedimentos que ficam no fundo da chávena, porque através deles se acredita poder aceder-se à revelação de mistérios e segredos.

⁹ Este é um dos muitos exemplos de como em Jorge de Sena convergem o poeta e o ensaísta e crítico literário. Sena escreveu este poema depois de se ter dedicado ao estudo das canções camonianas, tendo publicado em 1966 o ensaio *Uma Canção de Camões*, escrito em 1962. Contém um estudo da canção “Manda-me Amor que cante docemente”, mas também um estudo geral sobre a canção petrarquista peninsular e sobre as outras canções e odes do poeta quinhentista.

Antevendo a partilha do café com o Minotauro, o sujeito lírico descreve o cenário ideal em que se imagina, num momento mágico de suspensão do tempo, simultaneamente de fim de um ciclo e de promessa de um tempo novo cujos segredos tentará perscrutar no fundo da chávena:

II

[...]

O Minotauro compreender-me-á, tomará café comigo, enquanto o sol serenamente desce sobre o mar, e as sombras, cheias de ninfas e de efebos desempregados, se cerrarão dulcíssimas nas chávenas, como o açúcar que mexeremos com o dedo sujo de investigar as origens da vida.

Como ele e como o Minotauro, também o café está dissociado de nacionalidades ou proveniências geográficas concretas. Negro e doce, vale pela qualidade, pela força e pelo aroma, constituintes indispensáveis para se aceder à experiência da revelação:

IV

[...]. Nem eu nem o Minotauro, teremos pátria. Apenas o café, aromático e bem forte, não da Arábia ou do Brasil, da Fedecam, ou de Angola, ou parte alguma. [...]

O sujeito imagina-se na velhice a partilhar o mesmo espaço que o boi de Minos, não para participar no sacrifício dos jovens atenienses no fatal labirinto, mas para junto dele, “com filial ternura”, se despojar de tudo, e apenas com o dedo sujo, finalmente, encontrar respostas e aceder à paz.

Assim neste poema se reconfigura a imagem de Creta e do complexo mítico a que ela está associada. Creta, espaço de nacionalidades problemáticas, com uma identidade e uma cultura mais modernas, nesta encruzilhada entre o Oriente, a África e o Ocidente, é aqui uma espécie de Terra Prometida, como já fora para Eneias, também ele um exilado errando pelo Mediterrâneo, e não um lugar de exílio e morte.

E finalmente o Minotauro, mais próximo do de Picasso ou do de Jorge Luis Borges, especialmente o que nos é trazido pelo conto *La casa de Astérion*¹⁰: aquele que, na sua irredutível solidão, sonha com um seu duplo, companheiro de jogos e risos. Esse companheiro imaginário poderia muito bem ser o sujeito que Sena nos apresenta no poema “Em Creta, com Minotauro”, e ambos ficariam para a eternidade tomando um café e observando serenamente o pôr do sol sobre o mar.

¹⁰ Fátima Freitas Morna, nas suas linhas de leitura do poema, sugere esta aproximação (1985: 143). Fernando Martinho (2014: 478) também estabelece a mesma relação.

Referências:

- Borges, Jorge Luis, 1996, *Obras Completas: 1923-1949* (vol. 1), Barcelona, Emecé Editores.
- Fagundes, Francisco Cota, 2001, “Ser-se emigrante e exilado e como: “Em Creta com o Minotauro”. Súmula poética do drama da emigração e exílio na poesia de Jorge de Sena” in *Jorge de Sena, vinte anos depois: o Colóquio de Lisboa, Outubro de 1998*, Lisboa, Cosmos. pp. 51-60.
- Morna, Fátima Freitas (apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura), 1985, *Poesia de Jorge de Sena*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- Lourenço, Jorge Fazenda, 1998, *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lourenço, Jorge Fazenda (ed.), 2001, *Obras de Jorge de Sena. Antologia Poética*. Lisboa, Ed. Asa.
- Luís de Camões, 1984, *Obras Completas. Lírica* (fixação do texto de Hernâni Cidade), Lisboa, Círculo de Leitores.
- Macedo, Helder, 1999, “De amor e de poesia e de ter pátria” in Gilda Santos (org.), *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*, Lisboa, Cosmos, pp.133-143.
- Martinho, Fernando, 2014, “O mito do Minotauro em quatro poetas portugueses contemporâneos” in Paula Morão e Cristina Pimentel (coord.), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 477-485.
- Santos, Gilda (introdução e organização), 2006, *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*, Rio de Janeiro, 7 letras.
- Sena, Jorge de, 1977, *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Ed. 70.
- Sena, Jorge de, 1984, *Uma canção de Camões*, Lisboa, Ed. 70.
- Sena, Jorge de, 1989, *Poesia - III*, Lisboa, Edições 70.
- Sena, Jorge de, 2001, “A viagem de Itália” in *Estudos de Literatura Portuguesa I: Lisboa*, Ed. 70, pp. 63-73.

SER OU NÃO SER OFÉLIA...

Carla Ferreira de Castro
Universidade de Évora
Centro de Estudos em Letras, CEL-UÉ
ccastro@uevora.pt

The death, then, of a beautiful woman is,
unquestionably, the most poetical topic of the world.
Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”

RESUMO:

A partir da personagem Ofélia, criada por William Shakespeare, em Hamlet, procurar-se-á reler os momentos paradigmáticos que acompanham a morte da figura feminina no texto dramático shakespeariano, considerando os excertos textuais e visuais selecionados numa perspectiva múltipla de produção, recepção e comunicação, centrados nos autores e nas obras, mas também nos leitores, espectadores ou ouvintes. A partir da imagem do corpo de Ofélia, morta no rio, por acidente ou por suicídio (de acordo com a fonte original apontada para a inspiração de Shakespeare), apresentar-se-ão pontos de intertextualidade, com Everett Millais, Nick Cave e David Lynch.

Palavras-chave: *Shakespeare; Ofélia; Millais; Cave; Lynch.*

ABSTRACT:

This paper aims at re-reading the character Ophelia, created by William Shakespeare in Hamlet, by analysing the paradigmatic moments that accompany the death of the female figure in the Shakespearean dramatic text, considering the textual and visual excerpts selected under multiple perspectives of production, reception, communication and focus on authors and works, but also on readers, viewers or listeners. From the image of Ophelia's body, dead in the river, by accident or suicide (according to the original source pointed to by Shakespeare's inspiration), some intertextuality moments with Everett Millais, Nick Cave and David Lynch will be presented.

Keywords: *Shakespeare; Ophelia; Millais; Cave; Lynch.*

A morte de Ophelia é dada a conhecer, em detalhe, ao seu irmão Laertes, por intermédio de Gertrude que lhe dá a notícia dizendo (Shakespeare, 2016: 436-437):

Queen: One woe doth tread upon another's heel,
So fast they follow. Your sister's drown'd, Laertes.
Laertes: Drown'd? O, where?
Queen: There is a willow grows askant the brook
That shows his hoary leaves in the glassy stream.
There with fantastic garlands did she make
Of crowsfeet, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them.
There, on the pendant boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious siver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and endued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

A Rainha concentra-se na imagem da jovem a boiar no rio, metamorfoseando-a numa sereia, e perdendo tempo a detalhar as flores da sua grinalda; ao fazê-lo Gertrude transforma a morte de Ophelia num matrimónio com os elementos naturais, como se a jovem, ao afogar-se, tivesse finalmente encontrado a paz e a purificação na junção com o elemento fluido e insubstancial, ou como se, após as duras provações terrenas, a água pudesse lavar e purificar a tragédia. Há ainda uma tentativa de desculpabilização, de tentar estabelecer que a sua morte não foi suicídio, foi fruto de um acidente: perturbada e desligada da realidade, ao tentar pendurar a grinalda de flores numa árvore, esta fugiu-lhe das mãos e a jovem, tentando recuperar as flores, escorregou e caiu ao rio onde pereceu vítima das vestes largas e pesadas que envergava, que não lhe permitiram salvar-se; Ophelia, na versão da rainha, é vítima da sua fixação pelas flores e do peso da roupa! Porém, esta morte constitui a sequência lógica da última presença em cena da jovem, junto ao Laertes, na quinta cena, do quarto acto, quando entra a cantar e insiste em oferecer flores ao irmão: alecrim para que ele se lembre e amores-perfeitos, pelos seus pensamentos e, para os restantes presentes em cena, funcho, aquilegias, arruda e margaridas, lamentando não lhes poder dar violetas pois todas murcharam junto à campa de seu pai. É Laertes quem afirma que Ophelia está louca, contudo, tendo

em atenção a canção anteriormente cantada ao rei e o simbolismo das flores mencionadas, Ophelia não está simplesmente louca pois, usurpando as palavras de seu pai (referindo-se a Hamlet, no II Acto, cena ii) “há um método na sua loucura”: há o luto pelo pai e o luto por um amor que pereceu; há o confronto com a obediência e o amor filial que acabaram por ser indirectamente a causa da morte do pai e a desilusão do seu amor por Hamlet ser repudiado. De uma vez só, Ophelia fica privada do pai e do amor de um homem e só a evasão no tom encantatório da canção de despedida a parecem apaziguar.

A morte de Ophelia é assim transformada num ritual de libertação, pleno de beleza, em que a estética confere sentido à tragédia da vida de uma rapariga que se apaga por um amor levado à loucura e ao desespero de não conseguir discernir o motivo pelo qual passa de amada de Hamlet a desprezada por ele e, no decurso desta transformação, perde o seu pai, às mãos do seu apaixonado. Ophelia serve de peão, tem o propósito de justificar aos olhos do rei Claudius, fraticida e usurpador do trono e da mulher do seu irmão, a aparente insanidade de Hamlet que, para além de estar de luto pela morte do pai, sofre, de acordo com a perspectiva de Polonius, pai de Ophelia, por estar apaixonado pela sua filha.

Um dos momentos mais conhecidos da peça, o monólogo de Hamlet em que equaciona a existência, expressa na equação ser ou não ser¹, poderia aplicar-se a todas as personagens em cena, pois todas são o resultado das suas escolhas: Desde Claudius que escolhe matar para reinar, a Gertrude que escolhe casar com o cunhado, imediatamente a seguir à morte do marido, a Polonius que escolhe usar a filha como engodo para aferir o estado de espírito de Hamlet, a este último que, na indecisão de agir sem provas irrefutáveis para vingar a morte do seu pai, a partir da aparição do seu fantasma, decide recorrer a uma pretensa loucura para poder coligir dados que atestem a culpabilidade do tio. Enquanto Hamlet aparenta ser louco, Ophelia enlouquece e não conseguindo continuar a ser, só lhe resta o não ser da finitude da morte. O solilóquio de Hamlet, acima referido, encontra uma resposta definitiva no rio em que Ophelia se afoga! De acordo com a cosmovisão Isabelina, Ophelia deve obediência ao pai, daí aceitar ser instrumentalizada por ele, ao dar-lhe conhecimento dos afectos trocados com o jovem príncipe da Dinamarca, partilhando as cartas escritas por Hamlet. Em Shakespeare, recupera-se a premissa de Heráclito - de que “*o carácter de um homem é o seu destino*” - e o dramaturgo associa a noção de predestinação, tão grata aos Isabelinos, ao erro trágico Aristotélico para justificar a sorte das suas personagens, conseguindo assim mascarar a premissa da predestinação, com o exercício do livre arbítrio. Logo, as razões que Ophelia tem para obedecer ao seu pai, são os motivos que irão corromper a natureza do seu amor por Hamlet. Ophelia está condenada, à partida, pois até o seu amor por Hamlet, seu superior em termos de estatuto social, vai contra a harmonia do cosmos. Porém, a maior tragédia e, simultaneamente, a grande ironia que esse infortúnio comporta, é o facto de a sua traição a Hamlet, o seu erro *fatal*, acontecer precisamente porque Ophelia

¹ 3.1. 55-88:314-317

tenta retomar a ordem das convenções, obedecendo ao pai, a quem desobedeceu primeiramente, ao aceitar os e retribuir os votos de amor de Hamlet. Para o leitor, é melhor que Ophelia, ao contrário do que defende a rainha, não tenha tropeçado à beira do rio, não tenha sido vítima do peso das suas vestes, antes que tenha exercido o seu livre arbítrio na escolha do seu fim e que as vestes tenham sido adjuvantes da sua vontade e a grinalda tenha sido a decoração fúnebre que escolheu.

Retomando a epígrafe de Poe, que dá o mote a este texto, a morte de uma jovem bela é sempre algo profundamente perturbador e simultaneamente matéria poética e pictórica de eleição e a imagem de Ofélia tem sido tema recorrente na história de literatura e da pintura. Bachelard, no ensaio, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, (Gaston Bachelard, 1942:100) equaciona a psicologia da água na estética literária, analisando o contexto das imagens poéticas e a adequação dos significantes aos significados iniciais e aborda o tema de Ofélia, referindo a este propósito que “L'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est aussi la patrie des nymphes mortes. Elle est la vraie matière de la mort bien féminine”. Bachelard considera Hamlet uma espécie de assassino pois, no terceiro acto compara Ofélia uma ninfa² e, no momento seguinte, quando ela lhe tenta devolver as lembranças que recebeu, insulta a sua honestidade, instando-a a ir para um convento³, está a assinar a sua sentença de morte. O que nos interessa para este objecto de estudo é a forma como a imagem da rapariga morta foi sendo tão replicada; em 1843, na série de litografias baseadas em *Hamlet*, Eugène Delacroix, ilustra os versos de Gertrude em *La Mort d'Ophélie*, fazendo perdurar a ideia que a donzela tropeçou, não escolheu a morte. Na representação pictórica, ao gosto da escola romântica francesa, vemos Ofélia tentando agarrar-se a um ramo, para se prender à vida. Nas várias litografias dedicadas à obra de Shakespeare, nota-se não tanto uma representação livre das palavras do poeta, antes uma preocupação pela ilustração dos versos, sem um contributo especialmente inovador.

Esta procura pela inovação surge nos pintores vitorianos pertencentes à Irmandade Pré-Rafaelita (PRB) que privilegiavam a estética, através do regresso a uma arte mais natural, real e espontânea, onde pudessem confluir elementos de modernidade, em consonância com os paradigmas defendidos por Matthew Arnold e John Ruskin, onde a estética pudesse triunfar sobre a técnica. No caso de John Everett Millais e dos seus “irmãos” postulava-se um retorno à arte antes de Rafael (1483-1520) ao *Quattrocento* italiano e à arte flamenga, com especial ênfase para o realismo e as descrições aturadas que, na pintura, se metamorfoseavam num uso de cores luminosas e vibrantes contrariando os preceitos pictóricos da época, dando relevância a aspectos marginais, onde o homem ou a mulher, já não eram o centro principal, faziam parte de um todo e cada elemento recebia na tela a atenção devida, com todo o detalhe necessário. A noção *truth to nature* pautou a expressão dos Pré-Rafaelitas nas artes e um dos temas recorrentes,

² *The fair Ophelia! Nymph, un thy orizons/ Be all my sins remember'd (Ibidem.3.1. 88-89:317)*

³ *Ibidem. 3.1: 88-89. 120-129.320*

para além dos textos bíblicos ou dos mitos primordiais, foram os motivos inspirados por personagens literárias; é neste contexto que surge *Ophelia*, o óleo sobre tela de Millais (executado entre 1851 e 1852), que ilustra a personagem Shakespeariana, deitada, a cantar, enquanto flutua no rio, onde deixará de existir. A inspiração literária para Millais não era algo novo pois, anteriormente (1849), já havia pintado *Isabella*, criada a partir do poema homónimo de John Keats. Se, na época, a pintura de Millais foi recebida com duras críticas, pelo desvio da norma, em termos de excesso de naturalismo e abuso de cores vibrantes, hoje são estas características que a tornam uma obra ímpar e são o motivo por que o óleo sobre tela de 762x1118mm integra a colecção permanente, numa das salas da Tate Britain sendo uma das obras com mais visitantes. A história da concepção do quadro é exemplificativa do desejo de comunhão com a natureza, da tentativa de conferir um entorno realista aos objectos a pintar. Para melhor desenhar a sua *Ophelia*, Millais pediu a Elizabeth Siddal que posasse para si, numa banheira cheia de água aquecida por velas e comprou um vestido, que na época já era antigo, bordado com prata. (Apesar das tentativas para manter a banheira aquecida, a senhora acabou por adoecer e seu pai pediria a soma de 50 libras para fazer face a despesas médicas. Segundo relato do filho de Millais, este acabou por pagar uma quantia menor, acordada com o pai da jovem). Elizabeth Siddal posou para muitos Pré-Rafaelitas e foi a musa e noiva de Dante Rossetti, com quem acabaria por casar, depois de conseguirem ultrapassar o facto de a jovem, socialmente, ter um estatuto muito inferior ao de Rossetti. Elizabeth viria a morrer, vítima de uma overdose de láudano, em Fevereiro de 1862, com apenas 33 anos, diz-se que louca e não deixa de ser trágica a coincidência entre a realidade da vida da modelo e a ficção da tela pintada por Millais. Para pintar com a mais absoluta exactidão e ser fiel à natureza, Millais pintou ao ar livre, nas margens do rio Hogmill, no Surrey, pois era o que melhor correspondia à descrição de Gertrude na peça. A propósito das múltiplas adversidades por que passou, Millais escreveu a uma amiga, Mrs Combe, o seguinte:

I am threatened with a notice to appear before a magistrate for trespassing in a field and destroying the hay. I am also in danger of being blown by the wind into the water and becoming intimate with the feelings of Ophelia when that lady sank to muddy death... There are two swans who not a little add to my misery in watching me from the exact spot I wish to paint. My sudden perilous evolutions on the extreme bank to persuade them to evacuate their position have the effect of entirely deranging my temper, my picture, brushes and palette. Certainly, the painting of a picture under those circumstances would be a greater punishment for a murderer than hanging.⁴

Millais criou o seu óleo *Ophelia* em duas fases: primeiro, ao longo de cinco meses de 1851, pintou a paisagem, que sendo uma figuração pictórica de um

⁴ Carta de Millais a Mrs Combe, guardada no seu diário, e retirada online em <http://www.royalenginers.ca/LempriereHuguenot.html> (consultada a 16/10/2017)

rio da Dinamarca, se acabou tornar na quintessência do ambiente campestre Vitoriano e, num segundo momento, como já foi referido, pintou, no seu estúdio de Londres, a figura de Ophelia. Sabe-se através dos registos no seu diário que Millais chegava a ficar 11 horas, 6 dias por semana, nas margens do rio Hogsmill, a curta distância do local onde William Holman Hunt, seu contemporâneo e membro da PRB, também pintava. O que impressiona no quadro de Millais é a forma como Ophelia desliza nas águas, alheia ao terror do derradeiro momento, aparentemente conformada, de olhos entreabertos, com os braços abertos e as mãos igualmente entreabertas e fora da água, pronta para enfrentar o seu destino. Também importa referir a presença das flores com todo o simbolismo que não passaria despercebido aos vitorianos e que estava presente no texto de Shakespeare. Mais do que ilustrar a narrativa de Gertrude, transcrita na citação inicial, como fez Delacroix, Millais preocupou-se com o ilustrar a beleza trágica, mas serena, da morte de uma jovem. Essa noção de tragédia e de resignação que se interpreta como fruto da loucura, inspiraram Salvador Dalí, na Litografia *La Muerte de Ofelia*, criada em 1973 (399x536mm). Em termos de recepção, se a morte literária da *Ophelia* Shakespeariana influenciou muitos outros escritores e pintores, também a *Ophelia* de Millais cumpriu essa função. Ao ilustrar as palavras de Gertrude, Millais deu corpo à beleza da jovem que é representada a cantar.

Em 1995, Nick Cave compôs a canção “Where the Wild Roses Grow”, inserida no álbum *Murder Ballads*, e convidou Kylie Minogue para um dueto. A composição, que surgiu após Cave ter ouvido uma canção tradicional “Down the Willow Garden” (a história de um homem que corteja uma mulher e a mata, quando saem juntos), foi arranjada para fazer parte de dois lados B, “The Ballad of Robert Moore & Betty Coltrane” / “The Willow Garden”, que foram publicados numa versão em CD-Maxi single. Nos versos de Cave, pode ouvir-se:

On the last day I took her where the wild roses grow
 And she lay on the bank, the wind light as a thief
 As I kissed her goodbye, I said, ‘All beauty must die’
 And lent down and planted a rose between her teeth⁵.

A décima estrofe da composição de Cave encontra também um paralelismo com a 3a estrofe de *Ode on Melancholy* de John Keats, de 1819 (John Keats, 1994:248); a ideia de que *all beauty must die*, está ancorada à ideia de morte poética de uma jovem bela:

She dwells with Beauty—Beauty that must die;
 And Joy, whose hand is ever at his lips
 Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
 Turning to poison while the bee-mouth sips

⁵ Versos retirados de *Where the Wild Roses Grow*, incluída como faixa 5, no álbum *Murder Ballads*, editado em 1996, pela Mute Records.

A emoção é feita da mesma matéria que, por seu turno, encontramos em Rimbaud, no poema dedicado a Ofélia, escrito entre 1869 e 1872, retirado do livro *Poésies*, (Arthur Rimbaud, 1984:35-36):

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
– On entend dans les bois lointains des hallalis.

E o mesmo motivo, um século depois, em 1916, está presente nos versos de Camilo Pessanha, no poema “Passou o Outono já, já torna o frio” publicado em *Clepsidra*, (Camilo Pessanha, 2014:69) quando lemos:

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?
Ficai, cabelos dela, flutuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?
_ E, refratadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias...

No vídeo do dueto Cave e Minogue, o paralelismo com a tela de Millais não passa despercebido, pois a imagem de Kylie Minogue, a flutuar num rio pantanoso, recupera muitos elementos presentes no óleo de Millais. Este *pastiche* da obra de Millais também pode ser encontrado, em 1972, numa cena do filme de terror *The Last House on the Left*, de Wes Craven, e, mais recentemente, em 2011, no prólogo do filme *Melancholia* do realizador dinamarquês Lars von Trier, quando Justine, a personagem interpretada por Kirsten Dunst, surge a flutuar em *slow motion*, à semelhança do texto de Hamlet, num rio da Dinamarca. No plano musical, a banda americana de death rock, Christian Death, de influência gótica, também reproduziu o quadro de Millais na capa do seu EP de 1984, intitulado *The Wind Kissed Pictures*.

Com a série para televisão *Twin Peaks*, criada por Mark Frost e David Lynch⁶, que estreou em 1990 na ABC, retoma-se o fio condutor de que a beleza se precipita para morte. Na série de culto de Lynch, com banda sonora a cargo de Angelo Badalamenti, o tema instrumental, que acompanha a sequência de abertura, ajuda a maximizar todos os elementos que conferem estranheza ao

⁶ *Twin Peaks* estreou em Abril de 1990 na ABC, e após o episódio piloto foram transmitidos sete episódios. A 2ª série, já em 1991, contou com 22 episódios e, em 2017, 27 anos após a primeira transmissão, a 3ª parte da série incluiu 18 episódios.

genérico. No primeiro episódio, o motor da peripécia é a descoberta do corpo de uma rapariga que aparece assassinada, nas margens de um rio, embrulhada em plástico. O tema de Badalamenti foi elaborado ao lado de Lynch, enquanto este descrevia ao compositor, detalhadamente, o cenário de abertura no rio, as árvores, o bosque escuro, com sons de animais, a lua como pano de fundo e a imagem súbita de uma rapariga sozinha, assassinada, para acentuar a emoção trágica do momento.⁷ Em *Twin Peaks*, esta imagem da morte trágica de Laura Palmer, inesperada e envolta em mistério, funciona como a evolução pós-moderna da Ofélia de Shakespeare e Millais, já sem flores, porém ainda numa paisagem de aparente serenidade, onde a imponência da natureza prevalece, apesar da dor e do trauma inerentes ao assassinato de uma rapariga de 17 anos. A imagem de Laura Palmer, morta, embrulhada num saco, na margem de um rio, descoberta por um homem, a caminho da pesca, aproxima-se mais da versão crua de Heiner Müller, em *A Máquina Hamlet* (Heiner Müller, 2016:118) escrita em 1977, a partir da peça de Shakespeare, quando Ofélia afirma:

Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não quis guardar. A mulher balançando na forca. A mulher com as veias cortadas. A mulher da *overdose*. NOS LÁBIOS DE NEVE. A mulher com a cabeça no fogão a gás. Ontem deixei de me matar. Estou só com o meu peito, as minhas coxas, o meu ventre. Dou cabo dos instrumentos do meu cativoiro cadeira mesa cama. Destruo o campo de batalha que foi a minha casa. Escancaro as portas para que entre o vento e o grito do mundo. Quebro a janela. Com as minhas mãos ensanguentadas rasgo as fotografias dos homens que amei e que abusaram de mim na cama em cima da mesa, na cadeira no chão. Deito fogo à minha prisão. Atiro a roupa ao fogo. Desenterro do meu peito o relógio que foi o meu coração. Vou para a rua vestida com o meu sangue.

Todos estes exemplos, de forma intencional ou por mera associação, formam apenas apontamentos representativos de uma Ofélia como Shakespeare a tipificou - jovem, bela e condenada - contendo todas as Ofélias, jovens, belas e mortas, sendo esse o tema que faz convergir a literatura e as artes: a ideia de que a morte de uma rapariga, por assassinato, como em *Cave*, ou Lynch (ou *Desdemona*, em *Othello*) ou por suicídio, como no caso de *Hamlet*, é inevitável ao conceito de tragédia e todas estas formas de arte procuram recriar este motivo, muitas vezes alheias a escolas, ou movimentos literários, ou pictóricos.

Ofélia tem de morrer na medida em que a sua finitude cristaliza emoções, convoca essa capacidade de sublimação da dor, através da tragédia. Trata-se de uma certa forma de húbri que alimenta primeiro o autor e depois o leitor e espectador, uma arrogância suprema, comum a todos, por poderem escrever, pintar, filmar, cantar, ler, ver, ou ouvir, em suma, testemunhar, a finitude improvável de uma vida jovem que se perde e que, apesar disso, ou talvez por isso, permanece inexpugnável e bela.

⁷ Angelo Badalamenti detalha este processo criativo em <https://youtu.be/SwvSFOEfhJE>

Referências:

- Bachelard, Gaston. 1942. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- Keats, John. 1994. *The Works of John Keats*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.
- Müller, Heiner. 2016. *Anatomia de Tito. Fall of Rome. Máquina Hamlet*. Trad. de João Barrento, Maria Adélia Silva e Jorge Silva Melo. Livrinhos de Teatro. Lisboa: Artistas Unidos Edições Cotovia.
- Pessanha, Camilo. 2014. *Clepsidra*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Rimbaud, Arthur. 1984. *Poésies Complètes*. Paris: Le Livre de Poche.
- Shakespeare, William. 2016. *Hamlet*. Revised edition. Edit. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Bloomsbury Arden Shakespeare.

OLHARES PLURAIS SOBRE A LITERATURA DO SÉCULO XIX: A DICOTOMIA ENTRE CASAMENTO E ADULTÉRIO

Ana Cláudia Salgueiro da Silva
Centro de Estudos em Letras, CEL-UÉ
anabssilva@gmail.com

RESUMO:

Neste artigo, pretendo evidenciar-se a representação do “eu” e do “outro” na literatura do século XIX, centrandonos em dois romances: «Uma Família Inglesa» de Júlio Dinis e «O Primo Basílio» de Eça de Queirós. Se, por um lado, é enaltecido o casamento como pressuposto do equilíbrio doméstico e social, por outro, são representados comportamentos desviantes que denunciam a degenerescência de valores. Estes romances representam uma visão distinta do real, configurando uma finalidade pedagógica com vista à consolidação de estruturas fundamentais, ainda que, para alcançar tal desiderato, sejam representados olhares plurais.

Palavras-chave: *Romance; século XIX; casamento; adultério.*

ABSTRACT:

In this article, the aim is to show the representation of the “I” and the “Other” in nineteenth-century literature, focusing on two novels: «Uma Família Inglesa» of Júlio Dinis and «O Primo Basílio» of Eça de Queirós. If, on the one hand, marriage is extolled as a presupposition of the domestic and the social equilibrium, on the other, deviant behaviors are represented, denouncing the degeneration of values. These novels represent a distinct vision of the real, configuring a pedagogical purpose for the consolidation of fundamental structures, although, to achieve this wish, plural looks are represented.

Keywords: *Novel; nineteenth-century; marriage; adultery.*

Introdução

Caracterizado pela maleabilidade, o romance é um género literário multiforme e em perpétua expansão: por um lado, é, simultaneamente, drama

e narração, diálogo e descrição, realidade e poesia; por outro, está em constante evolução, correspondendo às exigências da época em que se insere.

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

Estudo de costumes, de caracteres e de sentimentos, o romance constitui, no século XIX, o género literário privilegiado de um público numeroso, em que a narrativa, que subjaz à sua construção, cria um sentido particular, expresso na temática, na localização espacial e temporal, nos episódios e nas relações estabelecidas entre as personagens, o que, no seu conjunto, compõe a matriz de cada intriga.

Assim, um dado acontecimento pode determinar o desenrolar da diegese, cujo desenlace se impõe pela sua lógica e pela riqueza da sua significação, procurando dar resposta às questões colocadas no início:

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

O romance é, por conseguinte, expressão de uma época e interpretação da vida, ao privilegiar a identidade de cada ser humano, explorando processos de análise e de autodescoberta, inserindo-o em contexto real; ao mesmo tempo que acompanha o devir social, representa os conflitos ou as condicionantes de uma sociedade numa determinada época e num determinado espaço.

Deste modo, colocando aos autores um problema peculiar e único, o romance permite a cada romancista eleger a sua temática de acordo com a visão que tem do mundo, como acontece, dicotomicamente, com os romances *Uma Família Inglesa* (1868) de Júlio Dinis (1839-1871) e *O Primo Basílio* (1878) de Eça de Queirós (1845-1900), os quais abordam, respetivamente, o casamento e o adultério.

1. O romance matrimonial

Considerado como nova forma estética e registando novos preceitos, fundados na experiência individual e privada, procurando compreender as sensibilidades e os valores de um tempo e de um espaço particulares, o romance torna-se o género literário de eleição do público leitor oitocentista, ao contemplar uma série de temáticas, como é o caso do casamento – essência fundamental do denominado “romance matrimonial”.

Apostando na representação de sentimentos autênticos e enfatizando as relações baseadas no amor fiel e respeitador, consubstanciado na união conjugal,

o romance matrimonial põe em destaque, não só o indivíduo como sujeito livre e autônomo, mas também a família como instituição fundamental para o progresso da sociedade,

(...) [penetrando] na consciência individual [através das] relações de indivíduo para com a família, e da família para com a comunidade, [constituindo] a história privada da sociedade mediante a pintura fiel dos costumes e dos sentimentos (...) (Pinto, 1996: 101).

Efetivamente, o romance matrimonial apresenta o amor como força poderosa da vida social, exaltando a sua concretização no matrimônio, o qual promove a realização e a felicidade de cada indivíduo, configurando-se como concepção de vida.

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

(...) é, sem dúvida, dos actos da nossa vida, o que maior consideração merece, pois é só elle que por um laço indissolúvel, une tão estreitamente dois entes (...). Os casamentos merecem profunda atenção, e nunca se deveriam ligar dois entes, sem terem profundo e recíproco conhecimento de seus caracteres e estimarem-se mutuamente (...) (Maia, 1868).

A indissolubilidade e a unidade caracterizam, de forma inequívoca, a instituição matrimonial, a qual deve ser fundada no profundo e recíproco conhecimento entre as partes que compõem o casal, a fim de se poderem conhecer os caracteres dos intervenientes, estimulando-se, conseqüentemente, o respeito e a estima entre ambos.

Visto como forma de conceder visibilidade à relação afetiva estabelecida entre duas pessoas que visam a formação de família¹, o casamento por amor pressupõe um compromisso entre duas partes, o que não invalida, todavia, a identidade e a autonomia de cada interveniente; estes comprometem-se numa comunhão duradoura que tem como finalidade a continuidade e a felicidade das gerações vindouras.

Na verdade, as preocupações transversais ao romance matrimonial, como protótipo do romance reformista², tendente à correção de comportamentos,

¹ Nas palavras de Peter Berger e de Hansfried Kellner, "(...) *la famille dans notre société est de type conjugal, la relation centrale dans tout ce domaine est la relation matrimoniale. C'est sur la base du mariage que (...) s'édifie l'existence dans le domaine privé (...)*" (Berger & Kellner, 2007: 60).

² De influência britânica, pela índole moralizante, o romance matrimonial visa a renovação da sociedade através do método pedagógico e cuja perspectiva se centra numa "(...) imagem grandiosa e penetrante, [d]a paixão intensa, [d]a interioridade do sentimento, [d]o vigor dos instintos morais, [d]a solidez da vocação prática, [que constituem] outos tantos traços do génio de Inglaterra (...). Daí a solidez e a nobreza duma literatura toda empregada na reforma da sociedade (...)" (Barreto, 1940: 2627).

baseiam-se na tentativa de melhoria de progresso individual e social, a partir de vivências pessoais e coletivas, alicerçadas num conjunto de valores que passam pela defesa da instituição “família”, pelo trabalho, pela valorização da mulher e pela solidez do matrimónio.

Ao expressar uma atitude otimista e positiva, estas narrativas representam, fundamentalmente, as seguintes ideias: amor, ordem e progresso. Concebendo o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por objetivo, em que o amor procura a ordem e conduz ao progresso; a ordem consolida o amor e dirige o progresso e o progresso desenvolve a ordem e reconduz ao amor, o romance matrimonial sugere a obtenção desse estágio de felicidade através da principal estrutura, que é o casamento. No entanto, não interessa a este género de romance recriar episódios representativos do quotidiano dos casais; interessa-lhe, principalmente, demonstrar que, não obstante a existência de obstáculos (de ordem pessoal, familiar ou social), é possível atingir um nível de satisfação que traduz o aperfeiçoamento de cada indivíduo e a melhoria dos grupos sociais.

É, pois, notório o realce concedido à personalidade dos protagonistas, na medida em que os mesmos são capazes de reconhecer erros e refletir sobre as suas ações no sentido de um autoconhecimento, além do conhecimento do outro, visando a complementaridade.

Neste contexto, a par de uma maturidade que completa a posse de atributos intelectuais e morais, as personagens femininas são possuidoras de uma educação esmerada, decorrente das estruturas familiares sólidas, e detentoras de uma cultura semelhante à dos pares masculinos, o que contribui para a aproximação do casal. Estas personagens não se encontram “desenraizadas”, contribuindo para o desenvolvimento das comunidades em que estão inseridas, tornando-se ativas e úteis, o que conduz à prevenção de quaisquer tipos de devaneios ou de ilusões amorosas.

Resultante da vontade do casal, o casamento é a comunhão de corpo e espírito entre duas partes que se fundem numa só, como resultado de uma conceção moral orientadora e de uma formação ética consistente, cujo compromisso envolve a troca de votos e a partilha de responsabilidades, ambas construtoras da identidade de cada elemento em harmonia com o estabelecimento de relações de alteridade.

2. O casamento como desenlace feliz de Uma Família Inglesa

Publicado em 1868, o romance *Uma Família Inglesa*, da autoria de Júlio Dinis, apresenta a vida amorosa de dois jovens – Cecília Quintino e Carlos Whitestone –, cuja relação tem início num baile de Carnaval, realizado na cidade do Porto em 1855. Nesse baile, Carlos, olhando para o lado esquerdo, observa alguém que anima o seu interesse; é Cecília, ainda que o jovem a desconheça.

De salientar o pormenor referente ao lado para o qual Carlos direciona o olhar, dado que se trata do lado do coração, o que indicia a importância que este encontro assume, sendo igualmente relevante o cruzamento de olhares, devido ao simbolismo que o gesto encerra pela sua expressividade e pela proximidade que permite.

Nesse encontro, estabelece-se, entre os jovens, uma conversa amigável e inocente, sendo que, mais tarde, o jovem acompanha a mascarada e as suas amigas, mostrando vontade em segui-las até casa, o que não agrada a Cecília; esta solicita-lhe, diversas vezes, que se retire, invocando o nome de Jenny, irmã de Carlos. O jovem acede ao pedido, não sem antes lhe dar um beijo.

Jenny é a primeira a tomar conhecimento da afeição do irmão que lhe confia a impressão causada por aquela rapariga, a qual desperta nele uma atração, motivada pela sensualidade inerente ao facto de estar a usar uma máscara. A máscara propuliona uma ilusão, que se mantém no espírito de quem a observa, por não reconhecer a fisionomia de quem a utiliza; ocultando eventuais imperfeições, desencadeia uma curiosidade que motiva atitudes obsessivas, como sucede com Carlos.

Cecília é filha de Manuel Quintino, o guarda-livros de Mr. Richard Whitestone, pai de Carlos, sendo descrita como uma rapariga, que não é

(...) loira nem trigueira, nem daquela cor pálida que sonham os poetas e de que os médicos desconfiam; tingia-lhe o rosto (...), um colorido que, em linguagem artística, julgo que nem tem ainda palavra criada (...); os olhos, sim, esses eram negros deveras, e – qualidade bem rara em olhos! – de uma discrição impenetrável (...) (Dinis, s/d: 677-678).

Mais uma vez, o olhar assume um papel essencial no retrato da personagem, representando a prudência e, ao mesmo tempo, a expressividade, que podem atingir a confiança e o amor, sem se deixar perder pela impulsividade ou pelo arrebatamento.

Refere-se o facto de o narrador evidenciar que Cecília não é uma figura idealizada, mas que se trata de uma rapariga com vida própria, concreta e que se movimenta no cenário da cidade do Porto do século XIX. Surge, aliás, a contraposição deste amor ideal com o amor verdadeiro que nasce de um percurso por etapas, o qual implica uma conversa afetuosa, um simples olhar ou uma impressão agradável que se recorda, tão dissemelhantes da efemeridade dos impulsos, os quais, ao nascerem de modo repentino, têm, segundo o próprio autor, “(...) evolução rápida e muitas vezes apaga[m]-se em pouco tempo (...)” (Dinis, s/d: 678).

Por sua vez, Carlos possui um carácter que se ressentia da dupla nacionalidade:

(...) Da península recebera o entusiasmo, a viveza de imaginação, a impetuosidade de sentimentos, que raras vezes reprimia; vinham-lhe da Grã-Bretanha a força de vontade, a pertinácia, o estoicismo, com que, em certas ocasiões, surpreendia a quantos julgavam conhecê-lo (...) (Dinis, s/d: 599).

Carlos é guiado pelos instintos, possuindo, em contrapartida, um coração generoso, capaz de sacrifícios e de compaixão. Entretanto, o jovem transformase, não só pela influência de Jenny, mas também de Cecília, por quem se apaixona.

Na verdade, aquela noite de Carnaval predispõe os dois jovens a sentimentos diversos que lhes causam sensações diferenciadas. Nessa noite, Cecília tem um sonho: a personagem vê-se num barco levado pela corrente, sendo o perigo iminente. O barco está cheio de mascarados e o barqueiro é José Fortunato, visitante de sua casa. Também aparece Carlos, num cavalo, querendo salvá-la, sendo impedido por outras personagens, até chegar o momento em que Cecília foge de Carlos. Este sonho é profundamente significativo, porquanto revela as apreensões e as angústias da jovem, as quais se revelam através da manifestação do inconsciente: por um lado, surge o baile de máscaras que marca o encontro entre Cecília e Carlos; por outro, existe uma certa ação repressora, representada por José Fortunato que acusa Carlos de uma vida desregrada, distante da moral e dos bons costumes.

Cecília sente, por conseguinte, a existência de uma afeição que começa a surgir nela relativamente ao filho de Mr. Richard, mas receia vir a sofrer, devido à popularidade de Carlos, considerado um jovem “namoradeiro”.

Do mesmo modo, Carlos sente que algo diferente ocorrera, empreendendo uma procura sistemática da jovem desconhecida que lhe causara tão agradável impressão naquele evento carnavalesco. Por estar confuso, retira-se da cidade, permeada ainda de ruralidade, e dirige-se para os pinhais, localizados nos arredores do Porto. No espaço campestre, o jovem aspira às alegrias de um amor honesto e verdadeiro, conducente à felicidade, consolidada através do casamento: “(...) *Die wahre Liebe ist also mehr al seine Folge kurzer Krisen des Instinkts und somit einmalig und unersetzlich (...)*” (Woischnik, 1940: 65).

Esta alteração de espaço promove a sua regeneração, dado que, possuindo bons sentimentos apenas destabilizados pela sua impulsividade, Carlos é capaz de, no seio de um ambiente apaziguante, refletir sobre os seus atos, resultantes do ambiente citadino onde habita e cuja atmosfera o entedia.

Prosseguindo a sua digressão pelo campo, Carlos avista uma casa de dois andares com uma varanda, onde observa uma mulher. Trata-se de Cecília, facto que ele descobre, mais tarde, ressaltando, novamente, a importância do simbolismo presente na não identificação da figura que observa.

O seu primeiro encontro com a mascarada é marcado pelo enigma, existindo, porém, uma curta conversa reveladora da sensatez da personagem feminina. Também esta observação é centrada no desconhecimento, sendo, todavia, conducente a uma admiração por parte da personagem masculina relativamente àquela mulher, o que aprofunda a relação entre o “eu” e o “outro”, que tendem a unir-se.

Certa noite, a família Whitestone vai ao teatro, sendo acompanhada por Manuel Quintino que reconhece um lenço de mulher e que pertence à filha Cecília. Carlos tinha tirado, involuntariamente, do bolso para limpar os vidros do binóculo, mas aquele acessório chama a atenção do guarda-livros que fica apreensivo. Jenny intervém, referindo que Cecília se esquecerá do lenço na sua casa e que Carlos o tinha levado, julgando ser da irmã. O jovem apercebe-se que a desconhecida, com quem travara conhecimento na noite de Carnaval, é Cecília Quintino.

Nessa noite, o filho de Mr. Whitestone recolhe-se no quarto, onde recorda os momentos da noite em que se encontrara com Cecília, desenhando símbolos, associados ao percurso que a afeição tomara: primeiramente, esboça um elmo, relacionado com o indivíduo mascarado de romano que passa por eles, na primeira vez em que Carlos repara em Cecília; depois, desenha uma meia máscara que remete para Cecília, seguindo-se uma mão que simboliza, não só a união e a partilha, mas também a mão com que se despede da jovem.

De seguida, desenha um lampião de praça que representa o momento em que Cecília lhe pede que se retire; depois, o delinear das palavras “irmã” e “Jenny”, as quais apontam, novamente, para esse momento de despedida. Prosseguindo a sua reflexão, Carlos traça um órgão de igreja, associado a Santa Cecília (padroeira dos músicos), redigindo, no final, as letras Ailicec que, colocadas na ordem correta, significam Cecília, e ainda os termos “Papa” e “Calvino”. Estas duas últimas palavras aludem para a divisão de religiões que cada um professa: Cecília é católica e Carlos é protestante, o que se revela uma dificuldade para a concretização de uma aliança entre ambos; por fim, redige a expressão Cecília Whitestone, exprimindo o seu desejo em concretizar essa união.

Carlos reconhece que a sua insistência, na noite de Carnaval, fora indelicada, pelo que decide pedir perdão a Cecília, deslocando-se a sua casa. A jovem fica admirada, mostrando-se confusa quando Carlos lhe pede uma rosa que está na varanda. Carlos colhe um botão pouco desabrochado como símbolo de um amor que está a crescer e que atravessa dificuldades, simbolizadas pelos espinhos.

Mais tarde, decide escrever-lhe uma carta, declarando-se e exprimindo-lhe o desejo de ela não o julgar pelo passado. O seu amor é verdadeiro e Carlos quer confirmar a sua afeição: “(...) Não é verdade que não suspeitará nunca mais que seja um simples galanteio, indigno de si, o que me leva a repetir-lhe uma, e mil vezes que a amo? (...). Amo-a muito, mas respeito-a tanto quanto a amo (...)” (Dinis, s/d: 831).

Superando diferentes obstáculos, levados a efeito por oponentes, como Mr. Richard, devido aos seus preconceitos, e por José Fortunato, que não gosta de Carlos, o amor vence, tornando-se realidade. O caminho é longo, marcado pela alegria, pelo ciúme e pela tristeza, que constituem as etapas essenciais para a obtenção de um amor sólido e harmonioso.

Carlos e Cecília unem-se, finalmente, através do matrimónio, estabelecendo-se a igualdade entre elementos de nacionalidades e religiões distintas, porque a sociedade começa a revelar uma abertura de mentalidades, promotora da livre escolha por parte de ambos os intervenientes na comunhão conjugal.

Situada entre o Romantismo e o Realismo, a obra dinisiana expressa este sentido do casamento, o qual Júlio Dinis pretende partilhar com os seus leitores, alertando para a necessidade dos sentimentos, moralmente corretos, que contribuam para uma vivência individual feliz, bem como para a evolução da sociedade, visto que, uma vez realizados, os indivíduos são capazes de pugnar por determinados fundamentos, conquistando liberdades e garantias.

Na opinião de Helena Buescu, “(...) unindo as duas personagens principais, (...), [o casamento] permite que a sociedade estabeleça novos laços internos de aliança e cooperação, suficientemente fortes para evitar conflitos ou mesmo lutas (...)” (Buescu, 1995: 6263).

Com efeito, Júlio Dinis apresenta uma sociedade renovada, baseada na estabilidade e no progresso, decorrentes da política implementada durante o período da Regeneração (1851-1868)³ e em cujo desenvolvimento o autor acredita.

Fazendo a apologia da virtude e destacando as relações pessoais e sociais, representando, simultaneamente, o padrão sociocultural da sociedade coeva, o romance matrimonial é, claramente, o subgénero literário que melhor descreve as características positivas do indivíduo e da sociedade, com o objetivo de, conjugando arte e moral, se constituir como protótipo, alicerçado na crença da marcha da civilização para um sistema de organização social progressista através do “educar para ser”.

Percorrendo o Porto de Oitocentos e representando o quotidiano de quem nele habita, *Uma Família Inglesa* pretende veicular a mensagem de que é exequível a construção de um mundo melhor, mais fraterno e igualitário, fundado nos sentimentos autênticos, como o amor, consolidado no casamento – como símbolo de felicidade individual e como conceção de vida coletiva e cuja relação constitui “(...) uma hipótese muito singular de felicidade, difícil mas possível (...)” (David, 2007: 119). Para tal, é necessário que os indivíduos, à semelhança dos protagonistas, prescindam do seu egocentrismo, partilhando responsabilidades e deveres: “(...) Preciso de acrescentar que Cecília e Carlos vivem felizes? Nem eu sei se teria coragem de lhes escrever a história dos amores se esse não fora o resultado (...)” (Dinis, s/d: 895).

3. O romance de adultério

Durante o século XIX, predomina, em larga escala, um subgénero literário de acentuada receção – o designado “romance de adultério”. Estando em vigência o movimento estético-literário do Realismo / Naturalismo e sendo necessário encontrar uma temática que se constituísse como tópico de crítica social, os comportamentos desviantes, nomeadamente a infidelidade, servem de pretexto para a criação ficcional. Além disso, sendo este tipo de romance o veículo privilegiado de transmissão de valores ou de ideologias, impera, nestas narrativas, a demonstração de casos contrários aos bons costumes, com o objetivo de poder corrigir a vivência dos indivíduos:

(...) Na mira dos escritores está a denúncia dos motivos que levam à não concretização da premissa necessária à felicidade conjugal, a descrição da

³ Durante este período, Portugal evolui a nível político (estabilidade governativa), económico (desenvolvimento da agricultura, do comércio e da indústria), social (afirmação da burguesia) e cultural (fomento da instrução, da publicação de livros e da imprensa).

forma pela qual os membros do casal se vão progressivamente alheando, bem como a procura dos motivos que conduzem ao adultério (...) (Oliveira, 2000: 45).

Considerado uma ofensa grave, o adultério é descrito como um ato imoral, na medida em que são mantidas relações fora do casamento, tido como a instituição basilar da sociedade. A expectativa de fidelidade, efetivada na comunhão conjugal, é posta em causa e o adultério é encarado como o promotor da rutura da confiança, tornando-se na principal causa do rompimento do compromisso realizado durante o matrimónio.

Ao constituir uma situação reprovável, mas passível de ser corrigida, o adultério surge, assim, frequentemente abordado nas obras literárias, sendo que os autores adotam o princípio de que a observação e a objetividade devem predominar na criação dos enredos por permitirem a exatidão do real, explicitando-se as causas dos fenómenos.

Privilegiando as características particulares do género literário “romance”, os romances de adultério descrevem pormenores relevantes, relativos aos espaços, aos hábitos e aos valores da época, permitindo aos leitores a identificação de ambientes, factos e costumes, com a finalidade de que os mesmos possam modificar os seus comportamentos.

Mostrar o real, nos seus aspetos mais torpes, para que o leitor tenha consciência das vertentes negativas que o circundam, de modo a recusá-las e a transformar a sociedade em que vive, constituem os fundamentos que orientam a estruturação destas obras, as quais apresentam o adultério como resultado do descontentamento amoroso na vida conjugal, adveniente do alheamento emocional, da falta de preparação da mulher ou simplesmente dos devaneios e das fantasias sentimentais, fomentados pela literatura romântica a que as jovens têm acesso.

Com efeito, os romances de adultério permitem uma abordagem sobre o conflito existente entre as exigências sociais e a luta individual pela felicidade, a qual, neste caso, se realiza pela via mais simples e mais acessível e que se concretiza na deturpação dos valores do respeito e da sinceridade, baseando-se, de forma condenável, na valorização dos impulsos mais primários e que ameaçam a ordem familiar e social.

Comprometidos com a ótica cientificista, defendida pela corrente naturalista, os autores desejam, pois, desenvolver o chamado romance de tese⁴, através do qual é possível a enunciação dos diferentes elementos que contribuem para a degenerescência de valores, como é o caso da influência do meio social ou da

⁴ Baseado na análise, o romance de adultério recebe influências francesas, destacando-se a manifestação da sensualidade como causadora das ofensas morais: “(...) O génio francês é mais propriamente oratório que poético, e discursivo que intuitivo. Êste espírito não vê as formas e as cores nos seus contrastes e harmonias, não reproduz os aspectos do mundo interior nem o drama solitário da consciência. Excluído da visão e do sonho, concentra-se na composição e na análise (...)” (Barreto, 1940: 24-25).

época, sendo sustentável prever uma determinada conduta, dadas as condições que concorrem para tal atitude:

(...) O romancista naturalista atribuirá, assim, uma importância crucial à observação e à análise do meio social, aos registos e notas «*prises sur le vif*», à pesquisa de arquivos e documentos na tentativa de conseguir uma representação rigorosa do meio e do homem, de fazer equivaler o romance, a verdade e a vida (...) (Mateus, 2008: 69).

Contemplando fundamentos, aprofundados através de uma aceção que examina os temperamentos e os caracteres e que se expressa numa agressiva crítica ao ser humano comum, os romances de adultério surgem como teoria e como instrumento de correção e de aperfeiçoamento da vida pessoal, social e cultural.

Representativo dos aspetos que servem para acusar as estruturas sociais em nome do indivíduo, o adultério, representado nas obras literárias do século XIX, é a causa principal da corrupção da vida moral e social e, inevitavelmente, da decadência das sociedades modernas, substituindo o amor pela ambição e pela voluptuosidade, as quais destroem os alicerces do casamento, desrespeitando a relação entre o “eu” e o “outro”.

4. O adultério: causa do desenlace trágico de O Primo Basílio

Atento à realidade circundante e crítico profundo da sociedade de Oitocentos, Eça de Queirós publica, em 1878, o romance *O Primo Basílio*, centrado na história de Luísa de Brito, cuja conduta repreensível permite a denúncia de defeitos, a fim de despertar a atenção dos leitores para a regeneração dos costumes.

Numa carta, datada de 12 de março de 1878, dirigida a Teófilo Braga (1843-1924), Eça refere o seguinte:

(...) Eu não ataco a família – ataco a família lisboeta (...). *O Primo Basílio* apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, (...) arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade (...) – enfim, a *burguesinha da Baixa* (...) (Queirós, 1983: 134).

Casada com o engenheiro de minas, Jorge de Carvalho, Luísa fica sozinha quando o marido viaja em trabalho para o Alentejo. Sem nenhuma atividade que a ocupe, a jovem entedia-se, surgindo, entretanto, Basílio de Brito, primo de Luísa e seu antigo namorado, que vive em Paris. Conquistador e *bon vivant*, Basílio consegue o amor fácil de Luísa, a qual, mantendo uma vida ociosa, cede à sedução do primo que se apresenta como a chave para os seus sonhos.

Segundo Ana Luísa Vilela, “(...) o seu vício de consumo de uma literatura tida como desmoralizadamente romântica é um dos principais traços da descrição da sua personalidade e o principal fator da sua decadência moral integrante da tese social a demonstrar (...)” (Vilela, 1996: 138).

Ao elevar as expectativas em relação ao parceiro, a fim de garantir a sua satisfação individual, Luísa torna-se amante de Basílio e os encontros entre os dois sucedem-se, a par da troca de cartas de amor, uma das quais é interceptada pela criada Juliana, a qual exerce chantagem sobre a patroa que começa a adoecer. Face à situação complicada que se cria, Basílio desaparece, deixando Luísa entregue a uma vida de verdadeiro martírio.

Jorge regressa e não desconfia de nada. No entanto, Luísa, enfraquecida pela vida que tivera de suportar sob as ordens de Juliana, é acometida por uma violenta febre, cuja situação não lhe permite aperceber-se de que Basílio responde a uma carta sua, escrita havia meses. Quando o carteiro entrega o sobrescrito na sua residência, a atenção de Jorge é despertada pelo facto de estar endereçado a Luísa e ser remetido de França, motivo pelo qual ele abre e descobre o adultério da esposa nas palavras falsamente amorosas e cheias de saudade de Basílio.

A evidência da traição fá-lo entrar em desespero, mas, devido ao forte amor que nutre pela esposa e pela fragilidade do seu estado de saúde, Jorge perdoa-a. Porém, Luísa acaba por falecer, decaindo, progressivamente, até se libertar pela morte – a única solução para o drama da sua existência.

Quanto a Basílio, ao saber do caso, apenas lamenta estar sozinho, visto que a amante habitual ficara em Paris, sendo explicitada, pelo narrador, a incorreta conduta desta personagem que apenas usa Luísa para se divertir, não existindo qualquer sentimento de afeição nem de responsabilidade pelos seus atos.

Através de personagens desprovidas de virtude e da representação de situações dramáticas, geradas a partir de casos amorosos com motivações vulgares e medíocres, Eça de Queirós tece uma crítica demolidora e sarcástica aos costumes da pequena burguesia lisboeta, partindo de um lar, aparentemente feliz e perfeito, mas construído sobre bases falsas.

Deste modo, o autor explora os defeitos da capital e também do país, numa época em que a nação portuguesa entra em crise, motivada, principalmente, pelo recurso ao crédito externo e pela adoção de medidas fiscais, cuja impopularidade origina o período de instabilidade política que se repercutirá na desarmonização dos costumes e no desrespeito dos valores.

Denunciando a frivolidade e a superficialidade de casamentos de conveniência como garantia de sustentabilidade e de aquisição de estatuto social, bem como a infração das regras morais, o seu propósito assenta no facto de a obra literária funcionar como arma de combate social, porquanto os leitores deveriam rever-se no romance e nele encontrar os seus defeitos, para, assim, poderem modificar as suas condutas.

Logo no início da ação, o narrador faz referência ao calor asfíxiante, próprio da estação estival, pródiga em acontecimentos de profunda intensidade, o que remete para uma ambiência de certo modo erotizada que acompanha o despertar de sensações mais ou menos avassaladoras. Esta situação contrapõe-se ao espaço da casa de Luísa e de Jorge, a qual se mantém fresca e serena, como se permanecesse incólume ao clima tórrido extraparedes:

(...) As duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra da varanda; (...); uma vaga *quebreira* amolentava, trazia desejos de sestras, ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao pé de água (...) (Queirós, s/d: 867).

Fragilizada pela educação, pela ausência de Jorge e pelo convívio com Leopoldina (a amiga conhecida pelas sucessivas traições conjugais), Luísa, embora amada pelo marido, cede à sedução do primo, cuja personalidade mundana e atraente contrasta com a simplicidade e com a fraqueza de Jorge.

Caracterizada pela beleza, Luísa é “(...) a Luisinha, [que] saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada [e] alegre como um passarinho (...)” (Queirós, s/d: 869). No entanto, o seu mundo interior concentra-se somente “(...) numa infinidade de coisinhas (...)” (Queirós, s/d: 871): as meias que queria comprar, a merenda para a viagem de Jorge, os guardanapos perdidos pela lavadeira. O diminutivo empregue é bastante expressivo, visto que revela uma ironia que reduz as atividades de Luísa a “coisinhas”, as quais não assumem a importância que a personagem lhes dedica.

Efetivamente, o casamento com Jorge completa a sua existência banal e dá segurança ao seu caráter frágil. Sem interesses profissionais, sem possibilidades de existência autónoma, o futuro resume-se a um marido que a sustenta e protege. Os horizontes limitam-se a quartos e salas, a corredores e criadas; as distrações cingem-se aos romances que lhe fornecem imagens estereotipadas de amores contrariados e rasgos de heroísmo fantasiado. Para lá das suas janelas, fica, todavia, o mundo, imenso e desconhecido, e, como tal, tão perigoso e fascinante.

Não podemos deixar de referir o facto de Sebastião (amigo de Jorge) lembrar que Luísa poderia acompanhar Jorge na sua viagem ao Alentejo. Porém, Luísa acaba por ficar entregue ao seu papel de boa dona de casa. Além disso, a sua natureza de mulher, habituada ao conforto de casa, fá-la considerar inaceitável uma ida à província, sob o calor, por estradas poeirentas, mesmo para acompanhar o marido. Estes aspetos são indícios do que ocorre posteriormente, porque Luísa fica sozinha em Lisboa, o que permite a Basílio ter êxito nas suas estratégias de sedução. Aliás, é Luísa que faz referência ao facto de Basílio regressar do Brasil, recordando o namoro de juventude com o primo:

(...) Depois, vieram todos os episódios clássicos dos amores lisboetas passados em Sintra: os passeios a Seteais ao luar, devagar, sobre a relva pálida, (...), vendo o vale, as areias ao longe (...); as sestras quentes, nas sombras da Penha Verde, ouvindo o rumor fresco e gotejante das águas (...) (Queirós, s/d: 873).

Bastante sugestivo o cenário escolhido para o namoro entre Luísa e o amante: Sintra, conotada com o movimento romântico, pelas suas paisagens, pelos seus ambientes e pelas experiências sentimentais que nela se evidenciam. Estamos perante mais um indício de que existe, por um lado, uma saudade

latente no espírito da jovem relativamente àquele namoro, estando, por outro lado, patente a inter-relação entre as paisagens românticas e a educação deficitária de Luísa, constituindo esta última uma das causas fundamentais da sua prática extraconjugal, aliada à mediocridade do ambiente social e que a conduzem aos “(...) braços de um outro homem por motivos múltiplos, que vão do tédio à ânsia de aventuras e ao prazer em contrariar a moral instituída, mas dos quais está quase sempre ausente o amor (...)” (Oliveira, 2000: 46).

Volúvel, Luísa cede a Basílio, cujo tom de voz pausado e quente, o vestuário cuidado e o aspeto elegante o tornam atraente aos olhos da jovem, a qual vê nele um herói dos seus romances, ouvindo-o deslumbrada e imaginando as aventuras que poderia ter se viajasse como Basílio e com Basílio.

Basílio é um conquistador, pedante e cínico, que, como qualquer *dandy*, procura imitar um estilo aristocrático, já decadente, desprezando os valores da família, do trabalho e da virtude. Ele não conhece o amor; em toda a história que vive com Luísa, não estão envolvidos sentimentos nem lealdade – apenas lhe interessa a relação agradável a desfrutar durante o tempo que passar em Lisboa, sendo que, mais uma vez, o narrador é perito em fazer coincidir espaços: Jorge conhece Luísa no Passeio Público, o local mais paradigmático onde desfilam a futilidade e a exuberância; é no Passeio Público que Luísa vê Basílio, iniciando uma sucessão de encontros, marcados pela sensualidade e pelo atrevimento:

(...) Basílio não tirava os olhos de Luísa. Sob o véu branco (...), o seu rosto tinha uma forma alva e suave, onde os olhos que a noite escurecia punham uma expressão apaixonada (...); e as luvas *grisperle* faziam destacar sobre o vestido negro, o desenho elegante das mãos, que ela pousara no regaço, sustentando o leque, com uma fofa renda branca em torno dos seus pulsos (...). (Queirós, s/d: 924).

Se Luísa pode ser associada a uma certa ingenuidade, representada pela alvura do véu, o seu perfil elegante é atrevido, destacando-se o leque que retoca a sua beleza, propiciando o direcionamento do olhar de Basílio sobre a sua figura. O leque é considerado uma “(...) importante manifestação do atavio feminino nos meios burgueses, durante os séculos XVIII e XIX (...), [tido como] auxiliar de qualquer atitude galante e que (...) incorporava, também, uma espécie de mensagem amorosa (...)” (Pais, 1986: 89).

A relação adúltera principia; porém, as aventuras excepcionais, idealizadas por Luísa, não são vivenciadas de forma recíproca por Basílio que foge cobardemente quando o adultério é descoberto por Juliana – relação em que o “eu” e o “outro” não se unem num só, divergindo, a nível de sentimentos e de atitudes.

Expondo a crítica à sociedade portuguesa do século XIX, *O Primo Basílio* permite condenar, perante o presente e o futuro, os vícios da educação romântica, o mesquinho ambiente moral e a corrupção dos costumes, evidenciando as causas que provocam as anomalias do mundo contemporâneo e fixando-se numa das faces da vida portuguesa – “(...) a que era fácil presa da mordacidade

e mais superfície oferecia às *farpas* da crítica (...)” (Cidade, 1985: 76). Uma vez apresentadas as causas, basta corrigir essas anomalias e eliminar a possibilidade da sua repetição:

(...) Ou o adultério é um facto fatal da natureza eterna, ou é um facto fatal da moral moderna. No primeiro caso (...), permanece e impelle pela sua fatalidade physiologica – seria necessario para o extinguir, mudar a propria constituição natural ou esperar mais vinte séculos (...). No segundo, se elle provém da corrupção do matrimonio e da sua cadência e descrédito como instituição social, se nasce da extincção da fé conjugal nos esposos (...), então é necessario fazer uma revolução nos costumes (...) (Queirós & Ortigão, 1872: 9-10).

Conclusão

Género literário da época moderna, que enfatiza o indivíduo e recria a realidade, o romance constitui, no século XIX, a mais independente e a mais completa de todas as formas estéticas. Meio de transmissão dos pensamentos e das emoções do ser humano e modo de representação das condições históricas, políticas e sociais num determinado tempo e num determinado espaço, o romance concede aos autores a oportunidade de se fazerem “ouvir”, exercendo, deste modo, uma forte influência nos leitores.

Com efeito, o romance pode ser considerado como a narrativa que “vê” e representa a vida, mostrando todas as especificidades da experiência humana e não somente aquelas que são adequadas a uma determinada perspectiva literária, revelando-se um género inovador pela fidelidade à realidade e tornando-se um marco crucial da literatura moderna com as suas peculiaridades.

Na verdade, o leitor quer reconhecer-se na história, porque já não aceita que as personagens sejam heróis fabulosos e porque deseja que a ação narrada tenha uma relação direta com a sua vida, sendo atraído pelos temas, pelas descrições, pelos diálogos e pelas personagens.

Segundo Maria Alzira Seixo, o romance é

(...) um caso literário especial (...). Entre todos os géneros literários, é ele que desperta o fascínio mais acentuado (...), [assentando] primordialmente numa matriz textual que corresponde a uma ideia corrente segundo a qual as componentes do romanesco são fonte de irrecusável prazer, nos planos da estética, da sensibilidade e do simples recreio (...), [ao] mobilizar afectos, [ao] distrair atenções e [ao] implicar discursos (...) (Seixo, 1986: 7-9).

Assim, enquanto *Uma Família Inglesa* de Júlio Dinis apresenta uma matriz diegética, centrada no amor verdadeiro, mútuo e respeitador, consubstanciado na unidade e na indissolubilidade do matrimónio, *O Primo Basílio* de Eça de Queirós constrói a sua intriga, estruturalmente centrada nas paixões efémeras e nas relações em tríade – marido / mulher / amante –, evidenciando a prática do adultério.

Ainda que surjam no mesmo século, os períodos literários, em que se publicam estes romances, são diferenciados: o casamento é valorizado, numa época marcada por conquistas, progresso e estabilidade; o adultério aparece enquadrado num período em que a condição da mulher, a degradação dos princípios matrimoniais e a dissolução dos valores constituem verdadeiras inquietações, decorrentes do esgotamento do modelo político em vigor e que reflete a decadência que começa a atingir Portugal.

De facto, se as condições políticas, económicas e sociais mudam, mudam também as exigências que lhes são específicas e as tonalidades que as configuram, modificando os padrões culturais que regem a conceção das temáticas em vigor e determinando modos de pensar e de viver, promotores de novas mundividências.

Não obstante esta divergência, ambos os romances visam descrever aspetos da sociedade portuguesa de Oitocentos, com as suas virtudes e com os seus defeitos, na tentativa de regenerar caracteres individuais e corrigir comportamentos sociais: “(...) *Le lecteur doit collaborer; il est jeté lui-même dans le mouvement de la pensée, mais à chaque instant on attend de lui, qu’il s’étonne, qu’il vérifie, qu’il complète (...)*” (Auerbach, 1968: 290).

Consequentemente, o seu propósito didático consiste em comprovar a validade de uma versão do mundo, fundamentada numa visão otimista e progressista da realidade portuguesa – *Uma Família Inglesa* –, baseando-se, igualmente, na demonstração de casos que se encontram desajustados da ordem moral estabelecida, visando a sua correção – *O Primo Basílio*.

Representando visões dicotómicas, em que, por um lado, se enaltece a família e a nobreza de sentimentos e se opta por uma solução feliz que culmina no nivelamento dos estratos sociais, e, por outro lado, se evidenciam, de forma contundente, vícios, impulsos e atos imorais que resultam em tragédia, os romances destes dois autores portugueses, do século XIX, destacam a relação estabelecida entre o “eu” e o “outro”, procurando, através de olhares distintos, representar o real, educando.

Referências:

- Auerbach, Erich. 1968. *Mimésis: La Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale*. Paris: Éditions Gallimard.
- Barreto, Moniz. 1940. *A Literatura Portuguesa no Século XIX*. Lisboa: Editorial Inquérito, Ld^a.
- Berger, Peter & Hansfried Kellner. 2007. “Le Mariage et la Construction de la Réalité”. *Idées*. 150: 57-67, disponível em https://www.ac-paris.fr/portail/upload/docs/application/pdf/2018-06/berger_et_kellner_-_le_mariage_et_la_construction_de_la_realite.pdf
- Buescu, Helena Carvalhão. 1995. “Ler Júlio Dinis”, in Helena Carvalhão Buescu, *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos, pp. 61-67.

- Cidade, Hernâni. 1985. *Século XIX: A Revolução Cultural em Portugal e Alguns dos Seus Mestres*. Lisboa: Editorial Presença.
- David, Sérgio Nazar. 2007. *O Século de Silvestre da Silva: Estudos sobre Garrett, António Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis*. Lisboa: Prefácio.
- Dinis, Júlio. s/d. “Uma Família Inglesa”, in Júlio Dinis, *Obras de Júlio Dinis*, Vol. I. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Maia, Emília da. 1868. “Os casamentos”. *A Voz Feminina*. n.º 49.
- Martini, Fritz. 1961. *História Ilustrada das Grandes Literaturas: Literatura Alemã*, VII. Lisboa: Editorial Estúdios Cor.
- Mateus, Isabel Pinto. 2008. «Kodakização» e *Despolarização do Real: Para uma Poética do Grotresco na Obra de Fialho de Almeida*. Lisboa: Caminho.
- Oliveira, Maria Teresa Martins de. 2000. *A Mulher e o Adultério nos Romances «O Primo Basílio» de Eça de Queirós e «Effi Briest» de Theodor Fontane*. Coimbra: Livraria Minerva.
- Pais, José Machado. 1986. *Artes de Amar da Burguesia: A Imagem da Mulher e os Rituais de Galantaria nos Meios Burgueses do Século XIX em Portugal*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Pinto, Júlio Lourenço. 1996. *Estética Naturalista: Estudos Críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Queirós, Eça de. s/d. “O Primo Basílio”, in Eça de Queirós, *Obras de Eça de Queirós*, Vol. I. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Queirós, Eça de. 1983. *Correspondência*, Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Queirós, Eça de & Ramalho Ortigão. setembro-outubro 1872. *As Farpas: Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes* Lisboa: Typographia Universal.
- Seixo, Maria Alzira. 1986. *A Palavra do Romance: Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Vilela, Ana Luísa. 1996. “A gata borralheira e «O Primo Basílio»: Cãnone e variantes de uma história exemplar”. *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. n.º 6, pp. 135-143.
- Woischnik, Hanns. 1940. “Júlio Diniz als Romandichter und Liebespsychologe”. Tese de Doutoramento. Faculdade de Filosofia – Universidade de Colónia.

TRAJETÓRIAS, AFINIDADES E DISSONÂNCIAS EM *EURICO*, O PRESBÍTERO E *IVANHOE*

Teresa Mendes
Instituto Politécnico de Portalegre
Centro de Estudos Comparatistas da FLUL - CEC
teresa.mendes@ipportalegre.pt

RESUMO:

A leitura comparada de *Eurico, o presbítero* e *Ivanhoe*, duas obras inseridas na tipologia do romance histórico, permite-nos perceber os mecanismos narrativos e textuais encontrados por Herculano e Scott para configurar personagens heroicas, guerreiras mas simultaneamente dilemáticas. Assim, pretende-se verificar até que ponto o tecido narrativo dá a conhecer os meandros do sentir e da interioridade dos protagonistas e a forma como o confronto com a sociedade determina as deambulações efetuadas ao longo da diegese por Eurico e por Ivanhoe.

Palavras-chave: *Romance histórico; identidade; alteridade; Alexandre Herculano; Walter Scott.*

ABSTRACT:

The comparative reading of *Eurico, the priest* and *Ivanhoe*, two works inserted in the typology of the historical novel, allows us to understand the narrative and textual mechanisms found by Herculano and Scott to configure heroic characters, warriors but simultaneously dilemmatic. Thus, the aim of this article is to verify to what extent the narratives reveals the intricacies of feeling and interiority of the protagonists and the way in which the confrontation with society determines the wandering carried out throughout the diegese by Eurico and Ivanhoe.

Keywords: *Historical novel; identity; otherness; Alexandre Herculano; Walter Scott.*

I. Especificidade do herói em *Eurico, o presbítero e Ivanhoe*

I.1. Do herói clássico ao romântico

A figura arquetípica do herói, matizada por cambiantes impostos pelas diversas tendências estético-literárias, trespassa diacronicamente toda a literatura universal, numa estreita correlação com os códigos ideológicos, éticos e culturais predominantes num determinado contexto socio-epocal. Assim, se, por um lado, o herói trágico da Antiguidade Clássica “corporiza tensões e problemas que estreitamente conexionam certos trajectos humanos com o desígnio dos deuses e os arbítrios do fatum” (Reis, 1997: 230), advindo a sua grandiosidade precisamente desse confronto ousado contra a adversidade, o herói épico, por seu lado, diz-nos ainda Reis (1997), “liga as aventuras que vive ao destino das colectividades que funda, representa ou procura defender” (Reis, 1997: 230). Em ambos os casos, o herói, perspectivado com uma valoração positiva, é o ser grandioso, capaz de feitos sobre-humanos extraordinários, capacitado de uma força física e anímica, de uma coragem e de uma determinação indestrutíveis. Todo o seu percurso, impregnado de misticismo, é marcado, pois, pela tenacidade e, apesar de não alcançar a imortalidade, o herói clássico estabelece a união entre o material e o espiritual.

No Romantismo, o herói apropria-se destes traços psicocomportamentais mas emerge com contornos ligeiramente diferentes e enquadrado num cenário axiológico e histórico-social fortemente influenciado pelos ideais de liberdade, fraternidade e igualdade gerados pela Revolução Francesa. Estes ideais revolucionários conexionam-se diretamente com a) o culto literário de um ser problemático em permanente conflito interior, insatisfeito por natureza, dividido entre a efervescência e o delírio das paixões contraditórias, por um lado, e a angústia que o conduz à automarginalização e à rutura com padrões sociais estereotipados, por outro; b) o inconformismo e o desejo de evasão manifestados em comportamentos antissociais de isolamento e/ou rebeldia que traduzem “uma virtual conflitualidade com os outros, com a sociedade, consigo mesmo” (Reis, 1997: 231); c) com a desenfreada busca de absoluto nos âmbitos amoroso, social, religioso e estético, típica do idealismo romântico. Desiludido por não atingir o inatingível, por se sentir impotente perante a adversidade, o herói, que se mantém fiel aos princípios que o norteiam não se submetendo às normas vigentes, segue o seu *fatum* e é conduzido à destruição inevitável. O seu aniquilamento físico é o único fim lógico e coerente com a sua vida excessiva e de decadência.

I.2. O herói problemático em *Eurico, o presbítero*

O herói problemático presente em *Eurico, o presbítero* surge numa situação de antagonismo com as estruturas degradadas da monarquia visigótica, em vésperas da invasão árabe, no ano 711. Profundamente desencantado com essa realidade, Eurico é a figura emblemática e alegórica que se opõe axiologicamente a uma sociedade corrupta e desvirtuada, minada por traições e ambições desmedidas desencadeadoras de podridão e morte. Ele adota, contrastivamente, características

do herói épico, movido pela virtude, pela honra, pela ética religiosa e pelo amor da pátria, numa busca desenfreada de Absoluto. Por isso está só. E por isso tem que morrer, do ponto de vista diegético. De facto, para haver coerência discursiva, o herói não poderá ser incorporado por uma sociedade decrépita por ele contestada *ab initio* e da qual se demarca categoricamente.

O protagonista surge, assim, envolto numa auréola de misticismo ao longo da narrativa. Apresentado como presbítero, ele é também o soldado e o amante infeliz que procura “o repouso e a paz no santuário de Deus!” (67). A sua inserção na vida religiosa é, portanto, motivada sobretudo por desilusões amorosas e existenciais e não por simples devoção (o que é relevante se pensarmos que, no momento em que há possibilidade de concretização desse amor do passado, Eurico renuncia a ele por imperativos éticos e religiosos). Devido à desilusão, o herói é arrastado para as solidões do Calpe onde leva uma vida de recolhimento e meditação até à inevitável metamorfose que o impele à ação.

Essa vida de introspeção fá-lo deambular pelos locais mais recônditos causando estranheza às gentes de Carteia. No entanto, após as primeiras desconfianças da população indígena, Eurico adquire um estatuto mítico ao ser reconhecido como “inspirado por Deus” (29), quase um profeta, pois, além de presbítero, ele é também (talvez até por isso mesmo) o poeta, auferindo de uma sensibilidade invulgar e genial tão ao gosto dos românticos.

O seu lado mítico e lendário impõe-se quando, visionariamente (só ele enquanto herói romântico tem essa capacidade!), prevê o final trágico da pátria amada e esse presságio despoletará o empenhamento e a tomada de decisão (“Terra em que nasci, se o teu dia de morrer é chegado, eu morrerei contigo” (53)) bem como o renascer do guerreiro transformado em verdadeiro herói épico através de uma ação verdadeiramente heroica. O guerreiro, de aspeto misterioso e único (Cavaleiro Negro), com uma energia prodigiosa que lhe permite a realização de proezas extraordinárias, é, presumivelmente, o derradeiro herói da sua estirpe - o anjo exterminador implacável - sendo a sua ação meteórica descrita através de um discurso fortemente valorativo. Essa imagem é construída também pelo anonimato e pela sua superioridade marginal que lhe permitirão empenhar-se mais ativamente na luta pela pátria. Todavia, este herói de gesta humanizar-se-á, de novo, ao salvar Hermengarda dos braços de Abdulaziz. Ressurge o herói problemático, por vezes até com contornos demoníacos fazendo lembrar um espectro errante deambulando pela imensidão dos lugares mais desertos.

A personagem de Eurico, congregando as suas vertentes de sacerdote, guerreiro e amante, não terá hipótese diegética de sobrevivência porque o sacrilégio, ainda que cometido em pensamento, deverá ser penalizado com a morte. Por isso, este semideus humanizado por sentimentos contraditórios deverá imolar-se através da luta desesperada e só nesse voluntário ato suicida haverá possibilidade de atingir o absoluto religioso.

Estamos, pois na presença de um autêntico herói romântico, personalizado no presbítero-poeta que transporta dentro de si o guerreiro, tornado mítico pela

sua ação demolidora, e o amante infeliz, que ganha uma dimensão trágica pela inviabilidade desse amor, autoimposta por imperativos éticos. Assim, ele é

um verdadeiro herói romântico, porque a sua relação com o mundo e com os outros se traduz no conflito entre a busca de absoluto, a luta dos ideais de amor, de religião e de pátria e a sistemática negação desses ideais pela realidade e pelos homens. Por isso, é conduzido a uma destruição inevitável (Reis, 1994: 54).

I.3. O héros *moyen* em *Ivanhoe*

O *herós moyen* e semi-histórico de Scott, referido por Lukács (1965) apresenta traços humanos que surgem aos olhos do leitor temporariamente debilitado e enfraquecido, como acontece com *Ivanhoe*. Este herói distingue-se pelo seu carácter íntegro e virtuoso, mas é frequentemente ultrapassado em relevância diegética por algumas personagens secundárias. Em *Ivanhoe*, justamente, o protagonista é um ser relativamente apagado ao longo da diegese surgindo pontualmente em momentos decisivos da ação de modo intempestivo e fulgurante para, de seguida, se revelar incapaz de sair ileso dessas situações. De facto, ferido e combalido, terá que ser curado e amparado por outras personagens que, inclusive, o carregam nos braços, como Richard.

Deste modo, o herói não intervém, por impossibilidade física, num dos conflitos de maior dramaticidade, aquando do assalto ao castelo de Torquilstone onde se encontra prisioneiro indefeso com Lady Rowena, Rebeca, Isaac, Cedric e Athelstane. Por conseguinte, o herói é eclipsado por personagens secundárias (Ricardo, Locksley, Cedric, e até pelos servos Gurth e Wamba) cuja funcionalidade é a de representarem certas tendências sociais e históricas. Tal é a opinião do crítico russo Bélinki que, como lembra Lukács (1965: 35), encontra na vasta galeria de personagens que habita o universo diegético dos romances de Walter Scott mais interesse e relevância do que no herói principal.

Este *héros moyen* de que fala o autor de *Le roman historique* é confrontado com a ação heroica de Richard Coeur de Lion, apresentado como uma personalidade histórica de grande relevo. Aliás, Scott recorre frequentemente a este tipo de personagem ilustre para representar um movimento significativo de grandes repercussões populares, adquirindo grande projeção nacional. Por isso, o Cavaleiro Negro, Richard, não tem grande densidade psicológica nem evolui substancialmente ao longo da diegese. Limita-se a atuar pontualmente, ainda que se destaque pela bravura e intrepidez nos momentos cruciais da ação sem que o leitor tenha acesso à sua interioridade.

No entanto, se Scott não explica por completo a época histórica a partir dos seus representantes - como fizeram os adeptos românticos do culto do herói -, é natural que eles não possam ser as figuras centrais da ação. Efetivamente, não é a partir destas personalidades históricas representativas que Scott organizará o universo diegético dos seus romances e explicará por completo a época histórica em que eles se movem. De facto, afirma Lukács: “ce sont les personnages

historiquement inconnus, semi-historiques ou absolument non historiques qui jouent ce rôle de premier plan” (1965: 39). É, pois, Wilfred of Ivanhoe o verdadeiro protagonista desta obra ainda que, a par da atuação heroica nos momentos cruciais da intriga (exceto em Torquilstone), ele surja fragilizado, o que não é próprio de um herói épico clássico.

Lutando por ideais pátrios e religiosos, o herói evolui na narrativa de modo a estabelecer um protocolo de leitura com o leitor, que esperará dele a intervenção decisiva, por exemplo, aquando da salvação de Rebeca. Na verdade, o leitor configura um determinado modelo de herói, honrado, justo e virtuoso, através da habilidade discursiva do narrador e das considerações das outras personagens, nomeadamente de Rebeca e de Lady Rowena: “I affirm he will meet fairly every honourable challenge (...) I would pledge name and fame that Ivanhoe gives this proud knight the meeting he desires” (37).

Este herói, apaixonado pela nobre Lady Rowena, não desiste do seu amor sincero e fiel que, apesar de contrariado inicialmente por Cedric, não é causador de dramas vivenciais intransponíveis, de angústias e tormentos avassaladores e, por isso, a união de ambos surge como um desfecho inevitável, contrariamente ao que acontece com Eurico, herói romântico dilacerado interiormente e sem possibilidade de conciliação amorosa.

Em síntese, adotando uma postura de herói épico que procura defender a sua coletividade, Ivanhoe é movido por valores e ideais pátrios e religiosos realizando feitos grandiosos quer no torneio quer em Templestowe. Apresenta igualmente características de herói romântico quer pelo seu aspeto exterior, enigmático e fascinante, quer pelo seu carácter virtuoso, justo e íntegro, quer ainda pelos ideais que o norteiam, não esquecendo o seu amor pela nobre Lady Rowena; no entanto, distancia-se desse conceito por não haver referência explícita à sua conflitualidade interna.

II. Identidade e alteridade

II.1. Interioridade inacessível

O imperativo romântico de obscurecer, em *Ivanhoe*, a verdadeira identidade do herói, proporcionado pelo seu velamento enquanto Cavaleiro Deserdado ou Cavaleiro Negro, relaciona-se com a atitude introspetiva de recolhimento própria de um ser em permanente conflito interior, dilacerado pelas suas emoções contraditórias. Enclausurado em si mesmo, o herói romântico é o *homo clausus* que se debate interiormente em dilemas insolúveis, automarginalizando-se e rejeitando, pelo afastamento ou pela luta, o que está para além da sua fronteira existencial. De facto, se a essência do herói é feita coincidir com a sua interioridade, tudo o que se situa no exterior é tributário e circunstancial. Assim sendo, o herói sente necessidade de restringir os afetos e os impulsos manifestando as suas emoções de forma regulamentada pois os outros não compreenderão jamais a identidade conturbada de um eu em perpétua demanda de si mesmo. Aproveitando tudo o que é convencional, cria o seu *modus vivendi*

e é movido por compulsões internas que mais ninguém compreende e que impedem o acesso à sua verdadeira identidade (Elias, 1989: 43).

Para além de se esconderem por detrás de designações enigmáticas, Ivanhoe e Richard não permitem que o «outro», nas diversas manifestações dessa alteridade, conheça os meandros das suas personalidades, os seus receios e as suas angústias, os seus desejos e as suas ambições. O muro erguido à sua volta é intransponível. Enfatiza-se assim a sua ação heroica e guerreira (e por isso apenas exterior) não sendo permitido o conhecimento da verdadeira interioridade dos heróis. Do mesmo modo, esse mundo interior é inacessível ao leitor porque o sujeito da enunciação se limita a descrever comportamentos insinuando esporadicamente que algo de extrema importância ocupa o pensamento quer de Ivanhoe quer de Richard. De facto, encontramos-os em determinadas situações absorvidos em seus pensamentos mas o teor dessa meditação não é revelado em nenhum momento da diegese. Apenas o deduzimos e, a partir dessa interpretação que fazemos dos acontecimentos, somos habilmente levados a construir uma imagem dos heróis aureolada de misticismo.

Eurico, por seu lado, é o sujeito invadido por uma amálgama no terreno dos afetos (mulher, religião, pátria) e a sua busca de Absoluto reflete a necessidade do herói moderno de seguir as suas regras e os seus imperativos éticos independentemente dos efeitos pragmáticos e da possibilidade ou impossibilidade de concretização dos seus objetivos íntimos. Não se adaptando ao convencional, a tudo o que é socialmente imposto, Eurico estabelece uma fronteira entre o interior e o exterior pela criação de um universo axiologicamente diferenciado (Lotman, 2001: 134); por isso, permanece incógnito e por isso ainda vive ensimesmado, amarrado às lembranças de um passado triste que não conseguirá recuperar. Curiosamente, o herói tem consciência dessa impossibilidade e a luta desesperada contra o «outro» (os árabes, mas sobretudo os traidores godos), para além da defesa dos ideais pátrios que o norteiam, terá que ser entendida como o extravasar das angústias e frustrações de uma vida perseguida pelo *fatum* e, em última análise, como uma luta gigantesca consigo mesmo da qual não há possibilidade de regresso. Por ser sacerdote, o amor por Hermengarda fá-lo sentir-se culpado ainda que esse crime não tenha sido exteriorizado. Por isso, a sociedade não o poderá recriminar tratando-se somente de uma questão essencial do ponto de vista ontológico: apenas a sua consciência e os códigos morais que o fundam são geradores de incompatibilidade e inquietação.

Através da visão omnisciente do narrador e do testemunho do próprio Eurico expresso quer em forma de solilóquio e de desabafo íntimo quer em forma de cartas dirigidas a Teodemiro, o leitor tem acesso ao conturbado mundo interior do herói mas esse conhecimento é vedado ao exterior (nem Teodemiro compreende a verdadeira dimensão do drama existencial de Eurico).

II.2. Manifestações da alteridade - interação com o sujeito e relevância diegética

Em *Eurico, o presbítero*, o «outro» surge ao longo do romance preferencialmente como uma ameaça quer no plano pessoal quer no coletivo uma vez que o destino

da pátria segue paralelamente ao do herói romântico. Essa ameaça permanente conduz o protagonista ao ensimesmamento, à renúncia social e ao recalçamento de frustrações íntimas provocadas pelas diversas manifestações da alteridade.

A sociedade visigótica encontra-se minada e corroída pela traição, caracterizando-se pela dissolução moral e política. Apesar de continuar a aparentar formas de vida, na realidade, essa vida é da ordem do simulacro porque a nação, já cadáver, é apenas uma imagem incorpórea. É nessa sociedade de transição que o herói evidencia o seu carácter exemplar. Eurico intervém e a sua raiva direciona-se para aqueles que, internamente, possibilitaram a aniquilação da sua pátria. Efetivamente, a invasão árabe não é uma mera alteração circunstancial: acontece porque a sociedade visigótica o permitiu. Por isso, o herói não consegue expulsar e erradicar por completo o invasor já que a verdadeira ameaça vem do interior. Por isso, Eurico castigará os traidores Opas e Juliano. Por isso ainda respeita o inimigo Mugueiz reconhecendo a sua lealdade e a legítima defesa dos seus ideais religiosos.

Embora se relacione metafórica e metonimicamente com esta nação morta em vida, havendo um nítido paralelismo entre os destinos de ambos, o herói herculiano sobressai enquanto entidade individual porque apenas ele mantém a pureza e a integridade que os outros perderam (nesse sentido, não poderá ser subjugado e terá de morrer do ponto de vista da diegese). Na defesa intransigente dos ideais pátrios, o herói lendário, com uma determinação diabólica, semeia o pânico nas hostes inimigas e, paralelamente, a esperança na alma dos godos que o creem um mensageiro divino. No entanto, e apesar de consciente da irreversibilidade da derrocada e da ineficácia pragmática da sua atuação, Eurico manifesta a vontade de lutar desenfreadamente até ao fim, impelido por questões éticas que se sobrepoem a quaisquer outras. E esse ato voluntário de entrega corresponde, em suma, à afirmação da sua identidade.

A causa primeira desse suicídio é a irrealização do amor frustrado por Hermengarda. Se é através da mão da mulher que há possibilidade de integração na sociedade, como ele próprio afirma, a sua intangibilidade “arrasta Eurico para fora desse mesmo mundo em que as relações interpessoais criam laços, constroem passagens” (Buescu, 1995: 129). A figura feminina, incorpórea e esbatida, que é apenas evocada, até ao capítulo XI, nos sonhos e meditações de Eurico como *uma imagem de formosura celestial* ou num breve processo analéptico do narrador, surge no Mosteiro envolta nos seus trajes brancos, digna e virtuosa à maneira da heroína romântica. É esta mulher que o presbítero deseja. É esta mulher que se vulnerabiliza ao ouvir a voz de Eurico e que denota fragilidade quando, exaurida por tantas emoções, se revela incapaz de atravessar o Sália. Essa incapacidade proporcionará um inevitável contacto físico com repercussões tenebrosas na alma do presbítero bem como a possibilidade de Eurico evidenciar a sua heroicidade.

Já no romance de Walter Scott, a nação inglesa, corroída e minada pelos traidores, achava-se nessa época numa situação desfavorável pelo que os saxões, sendo Cédric seu representante paradigmático, sentiam necessidade de expulsar

o invasor e de restituir à nação inglesa a sua integridade axiológica. Deste modo, Ivanhoe e Richard, que se distinguem e se elevam dos demais pela nobreza e pureza do seu carácter e por possuírem valores religiosos, familiares e pátrios que os outros perderam, estão imunizados a qualquer tipo de infiltração ou de contágio do «outro», entendido como inferior aos heróis. Nesta perspetiva maniqueísta, é compreensível que Ivanhoe e Richard, a partir de uma posição periférica estratégica, de isolamento e marginalidade autoimposta, sejam encarregues de expulsar o «outro» do âmago da sociedade anglística, movidos por uma forte compulsão interna. Por isso, terão sempre um estatuto de privilegiados e a sua atuação será compreensivelmente protegida ao longo do romance.

Ivanhoe e Richard Coeur de Lion, atuando de forma alternada, complementam-se de tal maneira que os seus objetivos se confundem osmoticamente num só. Como afirma Clara Vitorino, “o «outro» não aparece configurado apenas com «diferente», mas também como «idêntico»” (Vitorino, 1997: 52). Efetivamente, quando um se apaga, sobressai o «outro». Quando Ivanhoe fraqueja na luta, Richard intervém em seu auxílio, afastando-se depois para deixar sobressair o verdadeiro herói do torneio. De igual modo, quando Ivanhoe se sente incapacitado para lutar em Torquilstone, é Richard quem ocupa o seu lugar pelejando por ele e, transportando-o nos braços numa cena de forte carga simbólica, salva-o do incêndio iminente. Por conseguinte, Ivanhoe precisa de Richard para sobreviver. Aliás, o narrador, nas suas últimas palavras, refere explicitamente:

Ivanhoe distinguished himself in the service of Richard, (...). He might have risen still higher, but for the premature death of the heroic Coeur-de-Lion, before the Castle of Chaluz, near Limoges. With the life of generous, but rasch and romantic monarch, perished all the projects which his ambition and his generosity had formed. (389-390).

Em *Eurico, o presbítero*, Teodemiro, a quem Eurico se dirige na forma epistolar, é a prova de que o «outro» não tem acesso à verdadeira identidade do herói. De facto, ele é a única personagem intradieética a quem é dado conhecer o teor das ansiedades e das amarguras do herói. Essa zona dos afetos, tão religiosamente resguardado por Eurico, é exposta em duas cartas que ele dirige ao duque de Córdova, erguendo assim uma ténue ponte com o exterior. Porém, os equívocos, que se iniciam nas fórmulas de saudação entre ambos, explicitam a impossibilidade de se alcançar a interioridade do herói. É ele que, em tom de desalento, afirma: “Não alcançaste, duque de Córdova, quão fundo é o abismo cavado neste coração pela desventura” (65) e uma vez mais se distancia e se exclui do relacionamento social. Na sua personalidade atormentada se verifica a propensão para o isolamento, expresso através de digressões que efetua numa primeira fase pelo Calpe procurando respostas para um drama existencial complexo e através de aparições pontuais e incisivas coincidentes com os momentos de maior intensidade dramática e que determinam o conseqüente

afastamento/ apagamento diegético do antigo gardingo após a realização dos feitos heroicos.

Para além dessa necessidade romanesca, Teodemiro surge na intriga deliberadamente para marcar a distinção entre Eurico, o herói que não se submete ao convencionalizado nem abdica da luta pelos seus ideais e valores mesmo sabendo que o processo de decadência da nação (e de si próprio) é irreversível, e o próprio Teodemiro, que, consciente da inevitabilidade da derrota, se rende, isto é, aceita passivamente a regulamentação externa. Assim, nessa atitude do duque de Córdova, sensata mas, para Eurico, pouco heroica, se reconhece a precaridade do humano e se enaltece a distinção entre ambos: sem ressentimentos, apenas desencanto, Eurico percebe que Teodemiro é apenas um homem e afasta-se. De novo só. Irremediavelmente.

III. Deambulações

III.1. Solidão e errância

Após o desaire amoroso do gardingo Eurico na corte de Vitiza, relatado analepticamente pelo narrador omnisciente, o herói tem uma existência diegética da ordem do simulacro pois a sua aparência introspectiva em nada faz perspetivar a morte da alma que consome o presbítero. A propensão para o isolamento advém precisamente de uma dolorosa constatação da hipocrisia e do egoísmo que atingem o género humano e em particular a mulher. Por isso, ele é o herói solitário ansiando por expandir a sua dor na imensidão dos amplos espaços abertos.

A sua descrença fá-lo mesmo cair num estado de profunda desilusão que se traduz exteriormente pela adoção de uma vida contemplativa e errante. “Arrastava-me para o ermo um sentimento íntimo, o sentimento de haver acordado, vivo ainda, deste sonho febril chamado vida, e de que hoje ninguém acorda, senão depois de morrer” (36). Nesta referência à solidão, que o arrasta maquinalmente como se o herói não tivesse vontade própria, Eurico evidencia o seu sentir interior associando-o, em seguida, ao doloroso despertar do poeta. “É então que para ele (poeta) há unicamente uma vida real - a íntima; unicamente uma linguagem inteligível - a do bramido do mar e do rugido dos ventos; unicamente uma convivência não travada de perfídia - a da solidão (37).” Deste modo, através do paralelismo anafórico e das repetições retóricas, Eurico, sublimando a existência introspectiva do poeta (e implicitamente a sua), faz a apologia da interiorização, sentida como única e autêntica vida; da procura de uma natureza impoluta e grandiosa (e, por isso reconfortante); e do gosto do isolamento, como única convivência desprovida de falsidade.

Eurico é, pois, o herói solitário, infeliz e incompreendido, em perpétua demanda de si mesmo, reavivando os fantasmas do passado em atormentadas e frustrantes recordações de felicidade amorosa eternamente adiada; o herói inconformado com a perfídia e a ignomínia que devoram o género humano e em especial a sociedade visigótica; o herói inadapado ao seu tempo e adotando, por isso, uma postura de marginalidade que o leitor é levado a considerar própria

de um génio e de um semideus; o herói, por fim, incapaz de solucionar a situação dilemática em que se encontra, que vagueia “louco pelas montanhas, uivando como o lobo esfaimado e tentando despedaçar os rochedos com as mãos, de onde (...) (lhe) goteja o sangue” (47).

Deambulando fantasmagoricamente pela baía de Carteia ou pelas montanhas do Calpe, Eurico leva uma “vida de exceção” (26), uma vida de renúncia e de desencanto, “Assentado nos alcantis do Calpe, vagabundo pelas campinas vizinhas ou embrenhado pelas selvas sertanejas” (28), deixando-se embalar nos seus pensamentos. Esta vida errante pelos espaços amplos e naturais (e por isso impolutos) não poderá, contudo, ser compreendida por quem se rege por normas sociais estereotipadas e se encontra inevitavelmente espartilhado por mesquinhos limites, isto é, o “povo rude de Carteia” (26), qualificado negativamente pelo adjetivo *rude*. Esse povo simboliza os mortais insensíveis e de horizontes limitados que se opõem a Eurico, o génio inspirado por Deus que eles aprendem a respeitar e a idolatrar. E se o vigor anímico de que fala Carlos Reis (1997: 232) é o que faz do herói romântico “uma entidade dotada de um dinamismo orientado para a superação”, então se compreende que “Um tal dinamismo decorre (da) ânsia de absoluto, geradora de uma superenergia que é também raiz de enfrentamentos entre o herói romântico e o comum dos mortais, insensível a ideias que aquele persegue” (232).

A preferência pelo entardecer, pelas *horas mortas* e pelas *trevas profundas* é mais um traço romântico desta obra de Herculano e é nesse cenário obscurecido (tal com a sua alma) que Eurico surge com “as amplas pregas da estribeira (...) branquejando movediças à mercê do vento” (26), qual imagem incorpórea de um autêntico semideus flutuando misteriosamente na linha indistinta do horizonte. Mas esta solidão que caracteriza Eurico enquanto herói romântico estende-se a toda a obra. Solitário nos planos familiar e afetivo, Eurico tem uma existência sombria e enigmática; mas enquanto guerreiro o herói também se exclui do relacionamento interpessoal aparecendo pontualmente nas batalhas para de imediato desaparecer. Ele é o ser marginal que percorre longos trajetos em busca de respostas que não encontra.

Também em *Ivanhoe* encontramos este herói solitário e errante pelos amplos espaços abertos mas os motivos que o levam a essas digressões não são exatamente iguais aos de Eurico. Ainda assim, o protagonista é apresentado ao leitor como uma figura aparentemente secundária: é Brian de Bois Guilbert, enquanto caminha pela floresta com o Prior Aymer, que descobre na escuridão um vulto, absorvido nos seus pensamentos. O desconhecido indigna-se com a presença de ambos (“whosoever thou art, it is discourteous in you to disturb my thoughts” (17)) mas o leitor ainda não adivinha a sua identidade até porque o narrador preferiu não revelar o teor das suas meditações. De qualquer modo, é notória a propensão para o isolamento e a reflexão num estreito contacto com a natureza virginal e selvagem nesse momento da intriga. O herói, solitário e introspetivo, ronda Rotherwood como se algo de extrema importância para aí

o conduzisse. Contudo, só bastante mais tarde o leitor decifrará o enigma do peregrino que afirma ter regressado da Terra Santa.

Também Richard deambula pela floresta numa situação de semianonimato e, por isso, movimenta-se com grande à vontade entre clareiras e veredas como uma figura sombria e solitária, enigmática e desconhecida quase de todos (apenas Ivanhoe o reconhece e mantém com ele uma cumplicidade familiar). É, aliás, nesse bosque denso e cerrado que Richard, qual cavaleiro andante, se perderá após o torneio, do qual desaparecera misteriosamente. É nesse bosque, ao qual a noite empresta a sua cor misteriosa e demoníaca, que Richard, “a poor wanderer bewildered in these woods” (129), encontra uma tosca cabana habitada por um ermitão que, apesar de uma certa relutância inicial, o abriga. É o sinal evidente da solidariedade que irmana os habitantes da floresta por mais solitários que sejam.

Enquanto guerreiro, Eurico surge envolto num misticismo possibilitado pela atuação solitária pontual e por isso grandiosa. A solidão guerreira, crucial para se entender Eurico como herói mítico em certos momentos da diegese, não é tão flagrante em *Ivanhoe* uma vez que tanto o protagonista como Richard atuam apoiados por alguém que os vigia na sombra e que funciona como impulsionador do seu brilho pessoal.

III.2.Percursos e movimentações: do imobilismo à ação

Em *Ivanhoe*, o protagonista surge como peregrino que deambula pela floresta de Sheffield, internando-se por caminhos estreitos, tortuosos e de difícil acesso. A estranha capacidade de caminhar por carreiros aos outros desconhecidos é conseguida pelo facto de ter nascido nesses sítios. É, aliás, na floresta que Ivanhoe e Richard deambulam durante grande parte do tempo do discurso tentando encontrar estratégias conducentes à concretização dos seus planos de intervenção guerreira e à conseqüente libertação da pátria. Ambos recorrem frequentemente a este amplo espaço físico que serve de suporte de toda a sua atuação, percorrendo-o com a mesma facilidade de quem nele habita. Contudo, têm objetivos guerreiros bem definidos e, por isso, as digressões que realizam não podem ser interpretadas como as deambulações em que o herói procura encontrar-se e encontrar um caminho.

É, pois, neste espaço amplo e natural que encontramos os *outlaws* liderados pelo lendário Robin Hood e protegidos da sociedade normanda, corrupta e dissoluta; é lá que se planeiam as estratégias de ataque ao castelo de Torquilstone; é lá que se festeja a vitória e que se revelam as identidades de Richard e de Locksley. A floresta surge, assim, como o espaço físico privilegiado em toda a obra, associada sempre à pureza e verticalidade daqueles que a povoam e que vencem os invasores normalmente conotados com roubo e malvadez.

Simbolicamente “geradora de angústia e de serenidade, de opressão e de simpatia, como todas as poderosas manifestações de vida” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 331), a floresta constitui o espaço físico misteriosamente ambivalente onde se desencadeiam assaltos, lutas e mortes numa clara alusão

à violência proporcionada pelo contacto com o desconhecido e o imprevisível, com a miscelânea de formas e sombras que povoam os universos oníricos das personagens mais fragilizadas. Daí que haja, em certos momentos da intriga, personagens assustadas que correm atabalhoadamente fugindo dos assaltantes que se adivinham por todo o lado. É o caso de Isaac e de Gurth, por exemplo.

Vivendo numa zona periférica representada pela floresta entre Sheffield e Doncaster, Ivanhoe e Richard, recém-chegados da *Terra Santa*, movimentam-se em espiral, arquitetando planos até alcançarem o âmago da aristocracia normanda, simbolicamente configurado no interior do castelo de Torquilstone e do convento de Templestowe. É nesses espaços mais restritos que se concentra o conflito e que se destacam a heroicidade e a bravura de Richard e de Ivanhoe.

Em *Eurico, o presbítero*, o espaço físico e geográfico que serve de pano de fundo a toda a intriga romanesca mereceu, da parte do narrador, uma atenção muito especial. De facto, espaços estratégicos como *Carteia*, o *Calpe*, *Covadonga*, o *Chrysus* e o *Sália* são pormenorizadamente descritos e integrados em espaços ainda mais amplos como as *Espanhas* e as *Astúrias*. À medida que a intensidade dramática vai aumentando, estes espaços tendem a reduzir-se de modo a possibilitar o encontro inevitável de Eurico e Hermengarda no restrito espaço da gruta de Covadonga, onde terá lugar a terrível revelação do herói e o clímax trágico da intriga.

É nesta proliferação de espaços que o herói deambula, havendo uma incidência notória nos espaços amplos exteriores, naturais e imaculados, grandiosos e sublimes que vão ao encontro das necessidades de imensidão e infinito por parte do herói. Assim, Eurico é fortemente atraído pelo mar, que “simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 439). É no mar que ele vive uma situação de relativa tranquilidade quando passeia de barco em torno da Ilha Verde. Uma vez mais, está distante dos outros, física e espiritualmente. É pois este mar que o seduz e presencia os largos e ziguezagueantes passeios de um ser angustiado e dilemático pela baía de Carteia ou pelos precipícios e rochedos montanhosos do Calpe.

A montanha, aliás, simbolicamente associada a altura e transcendência, estabelece a ligação entre o céu e a terra. Por isso também, seria legítimo aí encontrar Eurico pois, sendo considerado um semideus, isto é, posicionado a meio termo entre o material e o divino, não haveria espaço de valor simbólico mais apropriado para as suas digressões noturnas e solitárias: “Apenas eu ousar demorar-me nas imediações do Calpe; porque sei, passo a passo, todas as veredas que guiam ao topo dos desfiladeiros, tendo-as regado muitas vezes com lágrimas, tendo-lhes muitas vezes confiado a história das minhas agonias” (57). Quem melhor do que esta natureza pura perceberia o conturbado mundo interior de uma verdadeira alma gémea em pureza e discreta superioridade?

Longe de tudo e de todos, Eurico encontra-se, portanto, numa situação geograficamente periférica, no sul de Espanha, concretamente na povoação de

Carteia. Esta localização terá um valor simbólico uma vez que corresponde ao período de imobilismo provocado pelas divagações espirituais do herói, confusas, conflituosas e caóticas (características de toda a atividade reflexiva). É compreensível, pois, que as movimentações sejam circulares já que Eurico se dilacera à procura do seu caminho espiritual.

No entanto, quando sente o chamamento da pátria, “O único afecto eterno que, talvez, resta a este coração depurado pelo fogo da desdita” (56), o herói passa do imobilismo à ação transformando-se no herói épico e misterioso que semeia o pânico no campo do inimigo. A este empenhamento corresponde uma alteração de movimentações que de circulares passam a retilíneas por se ter encontrado um objetivo a alcançar. Paralelamente, o herói sai de uma zona periférica e de isolamento e dirige-se para o norte, Astúrias, onde se encontra o centro da ação guerreira. É lá que Eurico enfrentará, de novo, os «outros» de quem se distanciara por incompatibilidades várias. É lá que evidenciará a sua heroicidade lutando sozinho contra o mundo, em aparições pontuais e enigmáticas mas verdadeiramente arrasadoras. É lá, no entanto, que, após a constatação da impossibilidade de alcançar o absoluto a nível pessoal e coletivo (uma vez que a sua consciência o impede de ser feliz com Hermengarda e que a sociedade visigótica não poderá ser salva por alguém vindo do exterior - o virtuoso Eurico - pois ela própria se autodestruíu pela traição), o herói se imolará no sacrifício da luta pela pátria (e, metonimicamente, por si próprio).

Considerações finais

Eurico e Ivanhoe, figuras centrais de *Eurico, o presbítero* e de *Ivanhoe*, aproximam-se e distanciam-se simultaneamente em termos de personalidade e de intervenção na diegese. De facto, ambos vivem um amor intenso por uma mulher idealizada, de ascendência e carácter distintos e de formosura angélica. Nos dois casos, esse amor é contrariado inicialmente por pressões e agentes exteriores - o pai de Hermengarda e o protetor de Lady Rowena, pai de Ivanhoe - por imperativos de ordem social. Contudo, se em *Ivanhoe* esse amor não é gerador de angústias e de tormentos explicitamente referidos, em *Eurico* ele será o responsável direto pelo percurso existencial decadente e trágico do herói. Deste modo, o desfecho será previsível para ambos: Ivanhoe e Lady Rowena unir-se-ão por não existirem impedimentos internos consistentes para a concretização desse amor enquanto Eurico e Hermengarda (pelas compulsões e diretrizes éticas do foro interno de Eurico) verão o seu amor sucumbir trágica e irremediavelmente dando expressão concreta ao mito romântico da perdição. Assim, sobretudo devido a esse amor contrariado, os heróis adotam uma postura de distanciamento e antagonismo em relação aos outros, direcionando-se para a defesa de ideais religiosos e pátrios.

Não encontrando o repouso e a paz que procura na religião, Eurico decide lutar pela defesa da pátria, ainda que consciente da inoperância da sua intervenção, e fá-lo após uma teatral metamorfose: passará, de ora em diante, a ser o guerreiro solitário, misterioso e sanguinolento, devastador das hostes

inimigas e dos traidores que minaram irremediavelmente a sua pátria. Tal como o verdadeiro exterminador da sociedade visigótica se encontra no seu interior, também o causador da sua infelicidade pessoal reside no seu âmago, pelo que o destino do herói será, inevitavelmente, o mesmo do da nação. Deste modo, a luta desenfreada pela libertação da pátria (que só ele sabe ser infrutífera) deverá ser interpretada também como a luta travada consigo próprio e da qual não há possibilidade de regresso.

Essa valentia encontrá-la-emos em Ivanhoe (também ele velado e enigmático), embora só parcialmente porque o herói, fragilizado fisicamente após os combates, apagar-se-á em seguida sendo auxiliado e inclusivamente ultrapassado por personagens secundárias mais relevantes do ponto de vista diegético.

Assim, as deambulações dos heróis terão que ser necessariamente de cariz diferente: em *Eurico* elas são a inevitável exteriorização do mundo conturbado do herói romântico que procura nos espaços amplos, áridos e impolutos, resolução para a sua conflitualidade, extravasando, nesse deambular, as suas emoções longe dos que não o compreendem; pelo contrário, Ivanhoe procura a floresta como espaço privilegiado da sua atuação ao longo da narrativa para aí delinear os planos de intervenção guerreira, infiltrando-se por caminhos tortuosos só dele conhecidos. Nessas movimentações, pouco espaço há para a meditação filosófica, contrariamente ao que sucede com *Eurico*. Apenas quando este último passa do imobilismo à ação, os seus percursos são similares; de facto, de circulares passam a retilíneos em resultado dos objetivos específicos que os norteiam.

Inspirando-se em Scott para a elaboração do seu romance histórico exemplar, *Herculano* foi mais longe: aproveitando traços de personagens scottianas, criou *Eurico* mas revestiu-o de uma interioridade conflituosa inexplorada pelo mestre. Assim, *Eurico* é o herói romântico, tal como o define Furst: “for his primary confrontation is with himself rather than with society. Though he is irked by a society whose artificial values he rejects with vehemence (...) his antagonism to society takes the negative form of withdrawal” (1979: 45). *Ivanhoe*, por seu lado, apresenta menor densidade psicológica, distanciando-se do herói romântico paradigmático por não existir acesso total à interioridade da personagem, tal como outras figuras centrais dos romances de Scott. Nesse aspeto, como defende Lukács, “[c’est] complètement faux de voir en Walter Scott un écrivain romantique” (1965: 34).

Referências

- Buescu, Helena. 1995. *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Cosmos Literatura, N.º 6. Lisboa: Edições Cosmos.
- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant. 1994. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.

- Elias, Norbert. 1989. *O Processo Civilizacional*. Vol. I, Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Furst, Lilian. 1979. "The Romantic Hero, or is he an Anti-hero?" in *Studies in the Literary Imagination*. Vol. 9, Issue 1.
- Herculano, Alexandre. 1984. *Eurico, o Presbítero*. Col. Livros de Bolso Europa-América. N.º 235. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Lotman, Yuri. 2001. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. S.l.: Indiana UP.
- Lukács, George. 1965. *Le Roman Historique*, Paris: Payot.
- Reis, Carlos. 1997. "Herói". In Helena Carvalhão Buescu (org.), *Dicionário do Romantismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Scott, Walter. 1995. *Ivanhoe*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Vitorino, Clara. 1997. "A busca da identidade na alteridade". In Maria Alzira Seixo (coord.), *A Viagem na Literatura*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

