

Literatura e Mito
História, Memória e Identidade

30

ENTRELAÇAR DE PALAVRAS: UM MERGULHO MÍTICO NO UNIVERSO DA LITERATURA PORTUGUESA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p1-10>

Elaine Cristina Prado dos Santos¹

As Palavras

*São como um cristal,
as palavras.
Algumas, um punhal,
um incêndio.
Outras,
orvalho apenas.*

*Secretas vêm, cheias de memória.
Inseguras navegam:
barcos ou beijos,
as águas estremecem.*

*Desamparados, inocentes,
leves.
Tecidas são de luz
e são a noite.
E mesmo pálidas
verdes paraísos lembram ainda.*

*Quem as escuta? Quem
as recolhe, assim,
cruéis, desfeitas,
nas suas conchas puras?*

(Eugenio de Andrade, *In Cruz*, 2004, p. 220)

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.

Em uma atemporalidade mítica, quicá, o homem primitivo se reunisse para contar e ouvir histórias, narrativas a respeito de caçadas e de mitos, da vida, da natureza e do mundo à sua volta. A repetição desse gesto se estendeu ao longo dos séculos e em diversos lugares, estimulando o fascínio pela narrativa do mito em um deleite que sempre se renovou. O gesto humano do “narrar” se ritualiza e se renova e pode ser atualizado em uma recontextualização pelas diversas linguagens, especialmente de mitos e de lendas, ao se presentificar por um universo do imaginário e navegar por um mar de antigas culturas. Tendo por fio discursivo não o fio de Ariadne, mas as palavras como cristal ou como punhal, a que se refere Eugénio de Andrade, plenas de memória e de significados, mergulhemos nos estudos clássicos, por meio dos mitos, transpostos e atualizados em uma linguagem contemporânea, com o fito de apresentação deste dossiê intitulado *Literatura e Mito: história, memória e identidade*.

A enunciação, conforme Bakhtin (1979, p. 99), enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo, formado pelo conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade linguística. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras e se constitui de outras palavras: eis as palavras secretas que vêm, cheias de memória, como as Musas de Hesíodo, portadoras de conhecimento, diante do poeta, a enunciar e a proferir o seu poema em um processo de canção ou de comunicação. Independentemente de sua dimensão que se estende na História, que se faz em enunciados que estarão presentes nos ecos e nas memórias dos mitos transformados em palavras, que se contextualizam e se recontextualizam em outras palavras, em que haverá a presença da palavra do eu e do outro, pois as águas estremeçam na Voz do poeta.

Assim, o dossiê *Literatura e Mito: história, memória e identidade*, que se abre em um diálogo entre Literatura e Mito, demonstra o quanto o mito é reversível e recriador, uma vez que o mito, segundo argumenta Mircea Eliade (2010, p. 13), é um relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, com a intervenção de “Entes sobrenaturais”. Segundo tal raciocínio, o mito é o relato de uma história considerada verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, *in illo tempore*, quando, a partir da

interferência de “Entes sobrenaturais”, uma realidade passou a existir, seja totalmente, por exemplo, o “cosmo”, ou um fragmento, uma pedra.

Para o estudioso Eliade, o mito como uma narrativa faz reviver uma realidade original e que responde a uma profunda necessidade religiosa, a aspirações morais, a constrangimentos e imperativos de ordem social e mesmo a exigências práticas. O homem moderno que se sente e se pretende a-religioso dispõe ainda de toda uma mitologia camuflada e de numerosos ritos degradados.

A função do mito consiste em revelar uma significação ao mundo e à existência humana, pois, graças a ele, o mundo pode ser discernido como cosmo perfeitamente articulado por contar uma história sagrada, relatar um acontecimento ocorrido no tempo primordial, pois, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. No entanto, segundo Barthes (1957, p. 194), pode-se conceber que haja mitos antiquíssimos, mas não eternos; é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica longínqua ou não; a mitologia só pode ter fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da "natureza das coisas".

O homem existe no Mundo, organiza-se em sociedade, é obrigado a trabalhar para viver e trabalha sob determinadas regras; no entanto, esta existência não é infinita, ele é um ser mortal. Todavia o que realiza e o que executa permanece, fica imortalizado, como o canto mítico e poético de Orfeu, para a posteridade, pois a humanidade continua viva na figura do homem. Conforme Brunel (1997, p. 198), o mito representa uma forma acabada daquilo que pode ser chamado de linguagem simbólica. Tudo aquilo que dá sentido e valor ao homem existente e tudo aquilo que o expressa passa por essa linguagem simbólica, da qual a poesia e a linguagem religiosa são privilegiadas. Essa linguagem simbólica é essencial à existência, uma vez que a verdade do mito é uma verdade simbólica.

A existência de mitos é de suma importância para o imaginário coletivo, pois a existência do mito é ser, efetivamente, uma representação coletiva, ao expressar e explicar tanto o mundo quanto a realidade humana, transmitida por intermédio de várias gerações. O mito conta, por ser uma narrativa, explica, por se tratar de um acontecimento ocorrido no tempo fabuloso dos começos, pressupondo que se retorne ao começo, em

direção ao arquétipo; e, por fim, revela o ser, revela o deus, apresentando-se como uma história sagrada.

É extremamente importante para o imaginário coletivo a existência dos mitos, porque eles fornecem, segundo Eliade (1991, p. 22), os modelos de conduta humana, conferindo significação e valor à existência. Os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma história do pensamento humano, mas entender melhor a categoria de nossos contemporâneos.

Segundo Sevcenko, *apud* Brunel (1988, p. XXVV), o mito só adquire existência a partir do momento em que é vivido. Ele existe por ser, não para ser. A literatura é hoje a fonte a partir da qual os mitos se fertilizam, brotam, da qual fluem e invadem as almas. Ela é a grande Lira de Orfeu para o homem contemporâneo. Ela nos conduzirá para a vitalidade dos inícios, de onde o poeta proclama: *O mito é o nada que é tudo*.

Por isso, a partir do que foi exposto, este livro propõe espaços entrelaçados, em sentido simbólico, por um percurso de conteúdos imaginários partilhados pelo povo lusitano ao longo dos séculos, por meio de sua riqueza histórica e cultural da nação, entre os polos da história, da memória e da identidade (nacional) Uma literatura que pode, muitas vezes, trazer referências que se misturam e se conjugam nas tessituras do texto literário e nas narrativas míticas.

O objetivo primordial do dossiê *Literatura e Mito: história, memória e identidade* é apresentar as relações entre literatura e mito, estabelecendo como escopo de abordagem as reconfigurações dos mitos nas produções oriundas da literatura portuguesa, ou que tragam explicitamente um diálogo entre obras emergidas da cultura portuguesa em diálogo com outras produções e expressões artísticas de diversas e diferentes culturas. Os campos de investigação, apresentados nos capítulos selecionados para integrar o presente livro, demonstram muitos e variados percursos de observação do material escolhido para compor cada um deles. As pesquisas e os estudos consistem em entender de que modo os mitos e as obras literárias lusitanas podem ser lidos e reconfigurados, bem como o sentido que podem assumir ao transitarem entre os polos da história, da memória e da identidade. Este dossiê está organizado em dezessete artigos, estruturados em quatro temas, a saber: Diálogos com o mito

moderno; Releituras do mito inesiano; Identidade e memória; Mitos clássicos e reconfigurações

No âmbito do primeiro enquadramento temático, Diálogos com o mito moderno, o artigo que abre o dossiê, de autoria de Antônio da Silva Júnior, intitulado *Uma leitura de O Evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago, à luz da alegoria do anjo da história, de Walter Benjamin*, analisa o romance saramaguiano, destacando a consolidação de uma poética dessacralizadora do mito cristão, por meio de recursos linguísticos como intertextualidade, ironia e paródia. Explorando trechos da narrativa, o estudo baseia-se numa abordagem formalista de Chklóvski e Todorov, incorporando conceitos de História e alegoria de Walter Benjamin. Nesse estudo, o romance é interpretado como uma obra aberta, em sintonia com o *ethos* da Literatura e das Artes do século XX.

Em *Utopia e Quinto Império em Antônio Vieira*, Roberto Nunes Bittencourt realiza um estudo a respeito de Antônio Vieira, centrando-se especificamente no livro *História do Futuro*. O estudo aponta características que revelam um autor que rompe com o estilo barroco tradicional, afastando-se do cultismo e inovando em aspectos fundamentais. Dessa forma, o trabalho identifica, por meio da análise dessa obra, marcas importantes na produção artística de Vieira, evidenciando a idealização do Quinto Império português como um reflexo do pensamento epocal.

Por sua vez, Pedro Martins Cruz propõe, em *Um Satanás Pelintra: um exercício de leitura do mito fáustico n'Os Maias, de Eça de Queirós*, um exercício de leitura de *Os Maias*, de Eça de Queirós, investigando as características do mito fáustico que se presentificam no romance, como o desejo pelo conhecimento, a contenda com o saber estabelecido e o controle do próprio destino. Dividido em três partes, o texto aborda a trajetória do mito fáustico até sua recepção em Portugal no século XIX, examinando sua propriedade em outras obras de Queirós, como *Mefistófeles* e *O primo Basílio*, contextualizando *Os Maias* dentro do projeto literário *Cenas Portuguesas*.

Enfim, *Camões e os ingleses: a mitificação da Inglaterra em Os lusíadas*, de Luiz Eduardo Oliveira, encerra o ciclo temático do mito moderno. No artigo, Oliveira incumbe-se da tarefa de investigar a representação dos ingleses n'Os *lusíadas*, objetivando identificar os motivos e referenciais históricos que levaram Camões a mitificar positivamente a Inglaterra. A partir dos pressupostos conceituais de mitos e representações (Burkert,

1991; Eliade, 2000; Chartier, 2002), a análise se concentra no episódio lendário dos “Doze de Inglaterra”, na épica camoniana, explorando como esse processo de mitificação, integrado à narrativa de origem do reino e do povo português, se configura discursivamente.

O segundo bloco temático, a versar acerca do mito inesiano, abre-se com o artigo de autoria de Leonardo Zuccaro: *Sentimentos de D. Pedro e D. Inês de Castro e o seu contexto codicológico e bibliográfico*. Essa obra é atribuída a Manuel de Azevedo Morato, poeta português que vicejou durante a segunda metade do século XVII. A partir da análise de aspectos estruturais e retóricos do poema e da remissão às estrofes que tratam do mito inesiano n’*Os lusíadas*, o autor discute o sentimento da saudade, confrontando-o com outros poemas do período que tratam da mesma temática.

Em *Intertextualidade mitológica presente no episódio de Inês de Castro, transcrito na epopeia camoniana*, Michael Jones Botelho empreende uma análise interpretativa do episódio de Inês de Castro, presente em *Os lusíadas*, de Luís de Camões. Sob a óptica da intertextualidade, o autor traz à tona as três referências mitológicas presentes no canto – Rainha Semíramis, juntamente com os irmãos Rômulo e Remo, Polixena e Aquiles e, por fim, os irmãos Tiestes e Atreu. Assim, aproxima o episódio camoniano das tragédias clássicas.

O artigo *Mito e recriação literária: uma leitura do romance Inês de Castro (2006)*, de María Pilar Queralt del Hierro, de Simone dos Santos Alves Ferreira, se propõe a verificar como o mito a respeito da história de Inês de Castro é relido no romance de María Pilar Queralt del Hierro. Para tanto, a autora vale-se das contribuições teóricas de autores como Mircea Eliade (2006) e Victor Jabouille (1994). A ideia é evidenciar como a narrativa em pauta faz reviver o mito de amor entre Inês e Pedro I, trazendo outros olhares acerca dos episódios que mitificaram os amantes.

Já Fernando de Moraes Gebra, em *O mito inesiano e a geração de Orpheu*, explora o conceito de mito a partir da ideia de uma construção literária, inaugurada por Fernão Lopes. Depois de discutir a questão, fazendo alusão à iconografia inesiana, o artigo debruça-se em poemas de Ângelo de Lima e Alfredo Guisado, além de focar um esboço de um drama estático de Fernando Pessoa, que dialogam com o mito inesiano.

O terceiro bloco temático é composto por artigos que, ao tratarem de questões relacionados ao mito, estabelecem relações diretas ou indiretas

com Identidade e Memória. Assim, o primeiro artigo a compor esse componente intitula-se *Memória, identidade e alteridade em A máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe*, de autoria de Cristiane Corsini Lourenção. No artigo, a autora analisa as relações dialógicas entre memória, identidade e alteridade no romance em pauta, sob a óptica dos conceitos postulados por Mikhail Bakhtin. A base analítica em torno do dialogismo revela como as relações históricas e a memória moldam as personagens, enquanto as interações dialógicas operam como zonas de tensão e conflito, contribuindo para o sentido do texto na literatura contemporânea.

Em *Questões de identidade e de território, em O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, Patrícia Names examina questões de identidade e território na narrativa da autora portuguesa, centrando-se na experiência de Rui, um adolescente obrigado a deixar Luanda devido à guerra civil angolana. O estudo enfatiza os dilemas identitários vivenciados pelo jovem retornado, que enfrenta em Portugal a desconexão com sua terra natal e a busca por uma nova identidade, em face das memórias afetivas e territórios do passado africano como elementos fundamentais na formação dessa nova identidade.

O artigo de Renata de Oliveira Klipel, *As Quybyrycas como possibilidade de descolonização por dentro*, investiga como o Estado Novo em Portugal (1933-1974) utilizou elementos culturais, como a figura de Luís de Camões e d'*Os lusíadas*, para fortalecer valores e moldar um ideal de sociedade. Em contraponto a essa apropriação, Antônio Quadros escreveu *As Quybyrycas*, uma continuação fictícia do épico camoniano, com o intuito de desassociar Camões dos valores imperialistas do Estado Novo. Klipel propõe uma análise dessa obra, destacando como ela promove um movimento de descolonização a partir do interior da cultura portuguesa.

Rosilene Aparecida Froes Santos, por sua vez, em *Tempo e memória: constituição do sujeito em A cidade de Ulisses*, analisa os mecanismos da memória que são basilares para a constituição do sujeito na pós-modernidade, utilizando, para tanto, o romance de Teolinda Gersão. A pesquisa parte da ideia de que ambas, memória individual e coletiva, influenciam a construção do sujeito por meio de processos de rememoração, envolvendo mito, imaginário e ficção. O artigo ora apresentado baseia-se nos pressupostos teóricos de Le Goff (1990) e Stuart

Hall (2021), investigando como esses elementos impactam não apenas a identidade individual e territorial, mas a própria realidade humana.

No artigo *Queda do paraíso e o arquétipo temporal do tédio*, a seu turno, Larissa Fonseca e Silva trata da relação entre o mito da Queda do Paraíso e o tédio na modernidade, considerando-os elementos constitutivos da identidade ocidental, por meio da análise do romance *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso. Fonseca e Silva discute em seu artigo como o protagonista da narrativa projeta-se como um representante do “estar-no-mundo” do homem ocidental, contribuindo para a compreensão do sujeito contemporâneo.

O artigo *Eurico, o presbítero nos cursos de literatura de cônego Fernandes Pinheiro e Sotero dos Reis: ensino de literatura, identidade e memória cultural*, de Luís Fernando Portela, toma como objeto de análise a obra *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, nas produções didáticas de história da literatura do Cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (*Curso Elementar de Literatura Nacional*) e de Francisco Sotero dos Reis (*Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*). O intuito é realizar uma leitura crítica dessa produção historiográfica como espaço de constituição de memória cultural e afirmação da nacionalidade literária, em constante tensão com a herança cultural portuguesa no cenário das letras brasileiras da segunda metade do século XIX. A contribuição do artigo reside sobretudo na discussão pedagógica trazida à tona, sustentada por pesquisas historiográficas a respeito da leitura, do livro didático e do ensino de literatura no Brasil do século XIX.

Por fim, o último componente do dossiê, a versar acerca dos Mitos Clássicos e reconfigurações, traz à baila três artigos. O primeiro deles, *A presença do mito de Narciso em três sonetos camonianos*, de Taynnã de Camargo Santos, investiga a presença do mito de Narciso em três sonetos camonianos: “Tanto de meu estado me acho incerto”; “Transforma-se o amador na cousa amada” e “Dizei, Senhora, da Beleza ideia”. A análise dos elementos desses poemas e a comparação com os mitemas narcísicos revelam possíveis alusões ao mito. Essas referências incluem associações diretas com o texto do fundador de Ovídio, em *Metamorfoses*, e associações indiretas, como referências à obra de Francesco Petrarca, um autor entusiasta da tradição greco-romana, tal qual Camões.

Recepção do mito greco-romano em o Juramento dos Numes (1813), de Gastão Fausto da Camara Coutinho é o segundo artigo que compõe a tríade.

Nele, Renato Cândido da Silva examina o libreto “O juramento dos Numes”, representado no Real Teatro de S. João, em 1813. Em seu texto, Silva evidencia as diversas referências à mitologia da antiguidade clássica, com destaque para as personagens Vulcano e Vênus, além de estabelecer, como escopo central do estudo, a análise da recepção do mito greco-romano e a relação entre mito e história, especialmente no contexto do exílio da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro.

Por fim, Marcelo Jucá traz à tona um estudo da lírica de Sophia de Mello Brayner Andresen em *Repetir, retornar, recalcular a poética mitológica de Sophia de Mello*, enfocando-a no conceito psicanalítico da reprodução. Para Jucá, os mitos gregos, presentes de forma proeminente na obra de poeta portuguesa, podem ser considerados mais do que simples inspirações iniciais, tornando-se elementos recorrentes. Assim, segundo a análise levada a efeito no artigo, a repetição, central na teoria psicanalítica da clínica da cultura, é explorada como tema fundamental, estabelecendo, em seu retorno, diálogos com a contemporaneidade.

A expectativa das organizadoras e dos autores reunidos neste dossiê é, pois, fornecer elementos oriundos de cada especialidade para compor e colaborar com material da Literatura Portuguesa e dos estudos a respeito dos mitos literários, formando um exemplário e assunto de reflexão, a fim de contribuir com os ricos e polimórficos debates contemporâneos em torno de questões que possam estabelecer como escopo de abordagem as reconfigurações dos mitos nas produções oriundas da literatura portuguesa. E que tragam explicitamente um diálogo entre obras emergidas da cultura portuguesa em diálogo com outras produções e expressões artísticas de diversas e diferentes culturas. Investidos por tal expectativa, mergulhemos no universo mítico e literário de temas e abordagens que este dossiê abrirá a cada leitor!

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et alii*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CRUZ, Gastão (org.) *Quinze poetas Portugueses do Século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Licença: 

Elaine Cristina Prado dos Santos

Professora do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutora, mestra e graduada em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo e graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Contato: elainecristina.santos@mackenzie.br

: <https://orcid.org/0000-0002-2886-8245>



DOSSIÊ

LITERATURA E MITO

HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE

UMA LEITURA DE *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ SARAMAGO, À LUZ DA ALEGORIA DO ANJO DA HISTÓRIA, DE WALTER BENJAMIN

A READING OF THE GOSPEL ACCORDING TO JESUS CHRIST, BY JOSÉ SARAMAGO, IN THE LIGHT OF THE ALLEGORY OF THE ANGEL OF HISTORY, BY WALTER BENJAMIN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p12-30>

Antônio da Silva Júnior^I
Ellen Mariany da Silva Dias^{II}

RESUMO

Há muito se conhece a potência narrativa, imagética e alegórica que marca a obra de José Saramago. Nesse sentido, este artigo se debruça sobre *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e busca traçar caminhos de leitura que lancem luz sobre a nossa hipótese de que há, neste romance, a consolidação de uma poética dessacralizadora via intertextualidade, ironia e paródia (Hutcheon: 1985, 1991). Estes elementos são articulados na hermenêutica pós-moderna dos discursos históricos, artísticos e religiosos que compõem o rol de referências desta narrativa. Para isto lançaremos mão de uma abordagem de cunho formalista, conforme Chklóvski (2013) e Todorov (2013), na análise de alguns de seus trechos representativos, bem como dos conceitos de História e de alegoria, de Walter Benjamin (2018; 1987), encarando o romance como uma obra aberta (Eco, 2013) e em sintonia com o *ethos* da Literatura e das Artes do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

José Saramago; Romance português contemporâneo; Pós-modernismo; Walter Benjamin; Alegoria.

ABSTRACT

The narrative, imagery and allegorical power that marks the work of José Saramago has long been known. In this sense, the present study focuses on The Gospel According to Jesus Christ (1991), and aims to trace reading paths that shed light on our hypothesis that there is, in this novel, the consolidation of a desacralizing poetics through intertextuality, irony, and parody (Hutcheon, 1985; 1991). These elements are articulated in the post-modern hermeneutics of the historical, artistic, and religious discourses that make up the list of references in this narrative. For this, we will use a formalist approach, according to Chklóvski (2013) and Todorov (2013), in the analysis of some of its representative excerpts, as well as the concepts of History and Allegory, by Walter Benjamin (2018; 1987), facing the novel as an open work (Eco, 2013) and in tune with the ethos of Literature and Arts of the 20th century.

KEYWORDS

José Saramago; Portuguese contemporary novel; Post-modernism; Walter Benjamin; Allegory.

^I Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil.

^{II} Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil

INTRODUÇÃO¹

*O seu pai era duas pessoas -
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
(Alberto Caeiro)*

Pretendemos nos debruçar sobre a figura do narrador no romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de 1991, de José Saramago, a partir de uma perspectiva benjaminiana, no sentido de que faremos um trajeto analítico constelar que envolve elementos representativos da narrativa em questão, por meio do recorte e da comparação de trechos pontuais em que se destacam os procedimentos de dessacralização da *metanarrativa* cristã, pois, como coloca Lyotard (2009), em *A condição pós-moderna*, o contexto social e mental da pós-modernidade é marcado por uma desconfiança sobre as grandes narrativas legitimadoras, sendo o discurso religioso cristão o grande-relato que legitima o pensamento ocidental calcado em uma perspectiva europeia. Sendo assim, nossa hipótese é a de que, como romance pós-moderno, em sua autoconsciência narrativa, *O Evangelho* se performatiza como um objeto de diálogo da arte consigo própria, bem como com outros discursos que circulam nas mais diversas camadas da sociedade e que são reformulados via ironia e paródia, com o intuito de promover um desafio às superestruturas sociais da religião e da arte em seus atravessamentos ideológicos. Isso porque o narrador parte do interior deste sistema simbólico judaico-cristão ocidental, que é por ele contestado e parodiado, tendo pleno domínio da construção de seu universo narrativo, no qual cada elemento se encadeia ao próximo num constructo discursivo para a composição poética do romance. Nosso intuito, portanto, é expor uma análise na qual buscamos considerar a associação entre *forma* e *conteúdo* de modo a explicitar os mecanismos de produção de efeitos

¹ Este artigo surge como desdobramento do projeto de pesquisa intitulado *Estudo comparativo da representação da personagem feminina em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago, e nas pinturas de Rafael e Caravaggio*, pesquisa, esta, que, por sua vez, está vinculada ao projeto *Do Clássico, do Barroco e do Contemporâneo: as representações da figura feminina nas artes e na literatura*, projetos realizados no Centro de Letras e Ciências Humanas (CLCH), da Universidade Estadual de Londrina (UEL), durante o ano de 2021.

estéticos e de sentido e alguns de seus desdobramentos na Literatura e nas Artes do século XX.

IRONIA E PARÓDIA COMO PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS N' *O EVANGELHO*

O Evangelho Segundo Jesus Cristo é iniciado com a apresentação de uma imagem religiosa que nos remete, imediatamente, a uma das gravuras do pintor e gravador alemão Albrecht Dürer, sobre a qual o narrador se ocupa longamente, cuja descrição sugere um movimento de câmera que simula um plano cinematográfico da cena violenta e escatológica da crucifixão de Jesus Cristo no alto do Gólgota. Partindo da descrição da gravura de Dürer, cuja função é a de fazer com que o leitor perceba que a trama está organizada *in ultimas res*, podemos observar, também, já de início, o tom irônico que estará presente ao longo de toda a narrativa. Exemplo disso é quando o narrador se coloca como emissor da ironia da qual ao mesmo tempo é objeto ao enfatizar: “nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (Saramago, 2016, p. 11). O que seriam, então, *papel e tinta*? O narrador se refere aquilo que está enunciando? À gravura por ele descrita em detalhes minuciosos? Ou a ambos? Vejamos algumas implicações do trecho citado em termos de produção de sentidos e de efeitos estéticos.

Em *A arte como procedimento*, Chklóvski, já na frase de abertura de seu ensaio, reproduz a assertiva de Aleksandr Potebnia que diz: “a arte é o pensamento por imagens” (Chklóvski, 2013, p. 83). Há, portanto, o destaque na imagem, considerada como algo essencial ao proceder artístico, posto que é o visual o principal sentido pelo qual chegamos a conhecer algo, ou seja, é pelas imagens mentais que formamos uma ideia sobre o que nos é dito.

Tratando especificamente da relação entre poesia lírica e imagem, na medida em que “[a arte por imagens] manipula as palavras da mesma maneira e passamos da arte por imagens à arte carente de imagens, sem nos darmos conta: a percepção que temos dessas duas artes é a mesma” (Chklóvski, 2013, p. 84), assumimos que este pressuposto aponta um caminho interessante para pensarmos sobre o romance aqui em estudo. Isto porque, n' *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o apelo visual provocado pela descrição de uma gravura sobre a crucifixão de Cristo feita pelo narrador é ferramenta fundamental para compreendermos os modos de operação discursivo-imagética com vistas à dessacralização do mito

cristão. Dizendo de outro modo: valendo-se de palavras, o narrador, no seu enunciado, põe em movimento a ação das personagens numa cena, imagem que é, inicialmente, estática. Temos, então, uma dupla percepção da gravura de Dürer: a imagem estática, visual, que produz símbolos por meio dos signos linguísticos que suscita, e os signos linguísticos mobilizados na descrição desta imagem pelo narrador, que a coloca em movimento. Nesse sentido, a instância enunciativa se coloca “dentro” e “fora” do que narra: como espectador da gravura e como força motriz de seu movimento.

É por meio da imagem que nos é apresentada no início do romance, como procedimento de abertura da narrativa, que percebemos, metonimicamente, o todo da história logo de início. Além de colocar a trama *in ultimas res*, a gravura de Dürer descrita pelo narrador obedece ao princípio do distanciamento do qual o narrador faz uso, como dito anteriormente, saltando “dentro e fora” daquilo que é narrado. Nesse sentido, é exigido que nossa percepção leitora seja tridimensional, o que nos obriga a fazer um movimento de leitura que ora se afasta, ora se aproxima da perspectiva do narrador. Isto porque, num primeiro momento, percebemos que aquilo que se narra chega ao narrador a partir da gravura referenciada, que é, de início, o objeto narrado via descrição. Em seguida, como os fatos narrados estão distantes do narrador, ou seja, ele narra a gravura partir da disposição dada por Dürer, esta narração está, impreterivelmente, atravessada pelo seu ponto de vista irônico e autoirônico. Desta maneira, como leitores, estamos duplamente afastados de Dürer e do narrador saramaguiano, pois o que nos chega é através do olhar e da voz deste narrador que recebeu informações, digamos, já de segunda mão para nos transmitir. Em outras palavras, o narrador do romance nos lega sua perspectiva, feita a partir de uma outra já existente, visto que a gravura produzida por Dürer contempla a sua leitura sobre o drama de Cristo. Portanto, há um remontar dos fatos elaborado em relação ao objeto observado, que, por sua vez, já reelaborou a narrativa original à sua própria maneira, organizando acontecimentos (factuais ou não) em imagens.

Tendo isto em vista, podemos recorrer mais uma vez às palavras de Victor Chklóvski sobre as imagens:

A finalidade da arte é nos dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento. O procedimento da arte é o procedimento

da singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado (Chklóvski, 2013, p. 91).

Fica sugerido que o procedimento de abrir o romance com a descrição de uma imagem tão absurdamente comum como a da crucificação sobre uma história igualmente conhecidíssima do mundo cristão é, para além de causar estranhamento, um modo de prolongar a percepção dos efeitos de sentido provocada pelo rearranjo dos textos aos quais o narrador recorre como fonte para apresentar a sua versão dos fatos. Se a imagem “deve ser-nos mais familiar que aquilo que ela explica” (Chklóvski, 2013, p. 84), é por esse motivo que se evoca a imagem como elemento inaugural daquilo que será contado nas centenas de páginas que se seguirão, de maneira a quebrar o automatismo em relação ao que já conhecemos, trazendo, já de início, a violência das imagens sobre a crucificação de Jesus., apropriando-se de e reelaborando-se imagens já desgastadas com vistas a ressignificá-las – além de mostrar os bastidores que estruturam tal procedimento – é algo característico da pós-modernidade. Nas palavras de Hutcheon (1991, p. 166), “A intertextualidade tipicamente contraditória da arte pós-moderna fornece e ataca o contexto”.

Além disso, podemos recorrer a Todorov (2013, p. 108), para quem “toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos”. Dessa maneira, o que nos é dado pelo narrador é uma série de constructos de diferentes planos ficcionais: no que diz respeito ao capítulo inicial, temos o que parece ser a descrição realizada por um observador de uma determinada obra de arte que parte deste momento para a narração *per se*, ou seja, promovendo um movimento em que a arte funciona como força motriz para si própria; por outro lado, como em uma narrativa em *mise en abyme*, temos a inserção de diversos planos narrativos possíveis que se encandeiam um dentro do outro, aos quais podemos presumir que o narrador tem acesso, a saber: a gravura descrita na abertura, a história oficial, os discursos religiosos (canônicos e apócrifos), entre outras possibilidades. “Nesse sentido, a literatura é apenas um mediador, uma linguagem, da qual se serve a poética para falar” (Todorov, 2013, p. 89), ou seja, a narrativa saramaguiana, construída por meio de imagens conhecidíssimas pela humanidade, tem como objetivo criar uma poética que desarma esses conhecimentos prévios de

seus automatismos com uma infinidade de leituras possíveis diante de uma história que já nos é conhecida, mas apresentada com *forma e conteúdo* diversos do habitual.

Em última análise, todos os discursos aos quais o narrador recorre são discursos ficcionais, afinal todos são artifícios possibilitados pela mediação da realidade pela linguagem. O que experimentamos como leitores é sempre a percepção de um *eu* ficcional que transmite para um *tu* hipotético suas conclusões sobre aquilo que julga *real*, com toda carga ideológica que pressupõe a visão de alguém sobre determinado objeto, direcionando este *tu* para os efeitos estéticos e de sentido que, neste caso, passam pela dessacralização (Silva Júnior, 2022, p. 106) do objeto da narração, a saber, o discurso religioso, com o propósito de promover uma desconstrução do *ethos* cristão absolutista enquanto meta-relato legitimador.

Seja o que for, podemos dizer que o que temos diante dos nossos olhos são documentos da cultura e da barbárie humanas, nos termos propostos por Benjamin (2018), que se somam a outras na esteira da História do ocidente cristão: da cultura, por se tratar de uma obra de arte que descreve e se apropria de uma outra forma de expressão artística, que compõe o rol de referências imagéticas e textuais as quais o narrador recorre para a composição da trama, via reformulação irônica e paródica; de barbárie, posto que ambos têm como motivação a violência que gerou o dado momento descrito. Por este viés, podemos perceber que o narrador saramaguiano é um narrador cuja visão histórica busca remontar as ruínas do passado sob uma nova perspectiva, sob uma abordagem mais humana, por ser verossímil. Ou seja, seu narrador objetiva, primariamente, que enxerguemos a crueza do sacrifício humano, da tortura, da violência vã, onde muitos enxergam a transcendência do sacrifício divino pela humanidade, sem, no entanto, isentar sua própria narrativa de imagens violentas, compondo-a, ele mesmo, seu próprio documento de barbárie, já que se vale da arte literária, um documento de cultura.

Este narrador, enquanto manifestação do materialista histórico benjaminiano, recorre à tradição e sua autoridade para desafiá-la diretamente de seu interior profundo. Isto nos remete à *Tese VII - sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin (2018, p. 13), que nos dá a seguinte descrição: “o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, abrindo-se a missão de escovar a história a contrapelo”. A partir dela, podemos entender melhor o narrador em O

Evangelho Segundo Jesus Cristo, pois ele se afasta da tradição, mas, recorrendo a ela sem, no entanto, alimentá-la, contesta-a. Isto faz com que se distancie do mito socialmente aceito em busca de conduzir o leitor por um caminho mais verossímil, porém igualmente suspeito, dado que a desconfiança naquilo que se narra é levantada, inclusive, por meio do discurso do próprio narrador. Daí a sua barbárie. Tal como o diabo saramaguiano, ou mesmo o mítico, a instância narradora criará caminhos tortuosos pelos quais o leitor possa se perder ou, até mesmo, colocar-se em martírio, performaticamente, na medida em que avança na leitura da narrativa.

Esse percurso tortuoso, uma espécie de via sacra não apenas de Cristo, mas também do leitor que caminha com ele, tem seu ápice no desfecho do romance, em que o narrador diz as seguintes palavras sobre a dor dos pregos perfurando os pulsos deste Jesus humanizado: “o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea” (Saramago, 2016, p. 442). Podemos dizer que este *fugir do tempo* do qual o narrador fala nos remete à alegoria benjaminiana do *Anjo da História*, que, com o rosto voltado para o passado, é arrastado ao futuro pelo vendaval do fluxo histórico do progresso. Dizendo de outra maneira, nós percebemos a história de Jesus, pelos olhos do narrador saramaguiano, a partir de sua morte. Então, é do presente do leitor (o futuro absoluto das personagens do romance) que lançamos esse olhar à vertigem do tempo em relação a qual somos tragados e sobre o que não há nada a fazer. Em outras palavras, a fuga do tempo presente para um passado inicial demonstra a função da narração *in ultimas res*, pois se trata de uma narrativa que faz incontáveis movimentos de idas e vindas no tempo, criando, a partir desta fragmentação narrativa, sucessivos arcos infinitos em significações dentro da narração.

É comum, portanto, que o narrador do romance levante dúvidas sobre o que já foi narrado. Em certa altura podemos ler:

Não seria de todo crível que Jesus, na sua idade, andasse com estas palavras na boca, qualquer que fosse o sentido em que as usasse, mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há-de ser, nós podemos pronunciá-las, murmurá-las ou suspirá-las enquanto o vamos vendo entregue à sua faina de pastor, por essas montanhas de Judá, ou descendo, no tempo próprio, ao vale do Jordão (Saramago, 2016, p. 237, grifo nosso).

Mesmo que o narrador busque uma maior verossimilhança aos fatos narrados, essa proximidade com o real e com uma possível verdade

histórica é quebrada constantemente pela própria voz narradora que ousa chamar o leitor à desconfiança constante daquilo que se conta, das imagens e conflitos dramáticos evocados. Nesse sentido, o narrador saramaguiano elabora um pacto de desconfiança com o leitor. Desconfiar do mito, intenção primeira do narrador, implica desconfiar da narração, já que não existem verdades absolutas, pois “sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram os outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu” (Saramago, 2016, p. 237-238), cabe ao leitor inferir, a partir deste chamamento, a dúvida. Duvidar para crer, eis uma das premissas paradoxais deste evangelho. Este chamado à dúvida é um dos grandes procedimentos dessacralizadores postos em prática pelo *Evangelho* saramaguiano, pois há uma duplicidade implícita nesta convocação: duvida-se do romance, e duvida-se também do relato bíblico e de sua pretensão de verdade absoluta.

A partir deste primeiro capítulo e do trabalho narrativo que amarra as pontas da trama já no início, fechando um círculo perfeito, podemos perceber a potência imagética, simbólica, dramática e narrativa da história que iremos acompanhar conforme a leitura se desenvolve com a narração de episódios bíblicos que beiram o prosaico, de tão conhecidos, tais como a concepção, a anunciação, a natividade, a fuga para o Egito e os episódios da vida de Jesus Cristo e de sua mãe que nos foram legados apenas pela tradição apócrifa, a saber: a infância e a adolescência de Jesus, a morte de José etc. Este primeiro capítulo é marcado por uma dupla função: é, simultaneamente, o prólogo e o epílogo, pois, ao mesmo tempo que abre a narrativa, é, também, o seu encerramento, com um narrador que observa os fatos cristalizados na história humana; responde, ainda, a uma outra dupla função: a de nos colocar diante do tempo histórico (secular, profano) e do tempo hagiográfico (sagrado). A figura do narrador põe em jogo a duplicidade do tempo, tempo sagrado e tempo humano, e a duplicidade da natureza do protagonista, verdadeiro homem e verdadeiro Deus para os cristãos, somente homem para os leigos.

O narrador, como demiurgo consciente das distâncias do tempo e do espaço que o separa da realidade narrada, explicita o seu controle sobre a trama do romance no último parágrafo do capítulo inicial, bem como nas linhas finais do epílogo, como se pode notar nas citações abaixo:

Lá atrás, no mesmo campo onde os cavaleiros executam um último volteio, um homem afasta-se virando a cabeça para este lado. Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde quase apostaríamos contém água com vinagre. *Este homem, um dia, e depois para sempre* será vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura que traz, vinagre e água, refresco dos mais soberanos para matar a sede, *como ao tempo se sabia e praticava*. Vai-se embora, não fica até o fim, fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões, *pela simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível* (Saramago, 2016, p. 17-18, grifos nossos).

Ou:

Depois foi morrendo no meio de um sonho, estava em Nazaré e ouvia o pai dizer-lhe, encolhendo os ombros e sorrindo também, Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas. Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava (Saramago, 2016, p. 443).

Nesse sentido, o primeiro capítulo, em sua força narrativa e imagética, é tanto o ponto de partida como o ponto de chegada da história narrada. Ponto de partida por meio do qual, pela via da descrição, o narrador nos transportará para o universo narrado; e ponto de chegada, pois é, enquanto imagem fixada na História e no imaginário ocidental, a culminância dos eventos que se desenvolvem cronologicamente a partir do segundo capítulo. É nesta derradeira visão de Jesus que o narrador tece sua trama, pois tudo o que observamos é dado a partir da distância de alguém que observa os fatos como história com a qual é familiarizado pela via dos discursos da tradição e da arte com os quais dialoga. A partir daí, elabora seu próprio discurso narrativo.

Na citação que se refere ao início da trama, o narrador focaliza o homem do balde e interfere fazendo suposições sobre dados objetivos/observáveis presentes na gravura de Dürer. Na citação pertencente ao final do romance, o foco é Jesus Cristo, numa onisciência que mistura dados objetivos/observáveis com a consciência da

personagem. Isto, em termos de construção narrativa, como dito anteriormente, demonstra os saltos que marcam idas e vindas do narrador na linha do tempo. Estes são frequentes, e realizam seu deslocamento entre o tempo da narração e o tempo da história narrada. Ou seja, ele observa os fatos de dentro e de fora, simultaneamente, com pleno domínio de seu universo. São abundantes os trechos em que este deslocamento ocorre, como podemos perceber nas citações que seguem:

Daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus. Ao fazer esta inesperada revelação, quiçá prematura à luz das regras do bem narrar antes mencionadas, o que se pretende é tão-só bem dispor o leitor deste evangelho a deixar-se entreter com alguns vulgares episódios de vida pastoril, embora estes, adianta-se desde já para que tenha desculpa quem for tentado a passar à frente, nada de substancioso venham trazer ao principal da matéria (Saramago, 2016, p. 226).

Ou:

Ora, nós sabemos que, numa situação normal, entre gente comum, Jesus não iria ter de esperar muito para se inteirar do grau efectivo de religiosidade do seu maioral, *uma vez que os judeus do tempo* emitiam bênçãos aí umas trinta vezes ao dia, por dá cá aquela palha, como bastantemente ao longo deste evangelho se viu, sem necessidade de melhor demonstração agora (Saramago, 2016, p. 230, grifo nosso).

A clarividência desse narrador permite-lhe ver o passado, o futuro e o presente dos fatos narrados. Deslocar-se constantemente entre os diferentes tempos que compõem *O Evangelho* e ver além de sua capacidade presumida são habilidade as quais o narrador recorre para marcar seu duplo posicionamento diante do vórtice temporal: dentro e fora dele, como podemos ver em diversos momentos da narração. O trecho que veremos é um caso interessante:

o destino, quantas vezes será preciso dizê-lo, é um cofre como não existe outro, que ao mesmo tempo está aberto e fechado, *olhamos dentro dele*, podemos ver o que já aconteceu, a vida passada, tornada destino cumprido, mas do que está para suceder *não alcançamos mais do que uns presentimentos*, umas intuições, como no caso deste evangelho, que não estaria a ser escrito se não fossem aqueles avisos extraordinários, indiciadores, talvez, de um destino maior que simples vida (Saramago, 2016, p. 139, grifo nosso).

Aqui o romance, muito explicitamente, assume seu caráter pós-moderno ao mesmo tempo em que se propõe como obra aberta e autoconsciente. Ao recorrer ao sistema histórico-literário ao qual o romance está ligado enquanto obra, e do qual é resultado, citando a heteronímia de Pessoa, o narrador coloca *O Evangelho* como obra aberta e intertextual capaz de refletir sobre si mesma como elo de uma corrente, fruto de um processo histórico e artístico, além de proceder com ironia dessacralizadora ao caracterizar as personagens *Deus*, *Diabo* e *Jesus*, como unidos pelo susto comum causado pela manifestação da voz, a qual não é outra coisa senão a voz do próprio narrador que se projeta para o interior da narrativa e fala diretamente às personagens, assumindo seu posicionamento demiúrgico na urdidura narrativa. Referindo-se ainda a esta citação anterior, o substantivo *pessoa* volta a manifestar essa recorrente relação de duplicidade que perpassa o romance de Saramago, ou seja, o substantivo em questão dessacraliza Deus, enquanto uma entidade suprema, pois há uma voz de algo/alguém maior que se projeta sobre Ele e, simultaneamente, sacraliza o próprio cânone literário português ao referir-se ao poeta Fernando Pessoa de tal modo divinizado. Resulta disso um efeito de humor iconoclástico, característico do discurso pós-moderno, que contesta o sistema a partir de dentro, contestando também a si próprio enquanto objeto pertencente ao mesmo sistema. Nesse sentido, as *metanarrativas*, na acepção lyotardiana do termo, são desmontadas e digeridas pelo discurso incrédulo da pós-modernidade e reformuladas como um novo discurso autoconsciente e contestador, ao invés de fundador. No entanto, é como se este narrador pós-moderno, aqui, tivesse consciência de que sua narrativa é um “documento de barbárie” em potencial, já que seus modos e meios de contar, ao longo da passagem do tempo e na historiografia literária, podem vir a ser considerados, paradoxalmente, como um discurso unilateral e violento.

Nesse sentido “o pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato coloca que jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (Hutcheon, 1991, p. 39). Ou seja, o uso de múltiplas citações – a gravura de Dürer, no início, a citação à heteronímia pessoana, dos discursos histórico, teológico e filosófico da tradição ocidental –, são os *restos* textualizados aos quais o narrador recorre para a composição de seu relato ficcional, cujo efeito de sentido pretendido é o da criação de um relato o mais verossímil possível, recorrendo,

minimamente, ao *fantástico/mítico* como elemento componente da poética. Aqui, uma vez mais, podemos retomar o *Anjo da História* de Benjamin como uma metáfora explicativa. As ruínas que o anjo vislumbra ao ser sugado pela tempestade seriam esses *restos textuais* de diferentes discursos que se acumulam e se somam no decorrer do avanço do tempo, em uma íntima ligação entre texto e imagem, sobre a qual Michel Foucault diz:

A relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente do espaço onde se fala do espaço para onde se olha, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados [...] por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco acenderá suas luzes (Foucault, 2016, p. 12).

Ao recorrer às inúmeras imagens concebidas sobre as narrativas religiosas – bíblicas ou apócrifas – da vida de Jesus, acumuladas durante séculos de tradição ocidental, o narrador saramaguiano é, pois, um narrador visual, que acentua essa relação entre imagem e linguagem de que Chklóvski e Foucault nos falam.

Apenas para efeitos ilustrativos do que discutimos até agora, sem, no entanto, levantar discussões que nos levem para um debate teológico, colocaremos lado a lado algumas citações do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* e dos Evangelhos canônicos para deixar flagrante os procedimentos paródicos na narrativa mais marcadamente dessacralizadores do discurso religioso.

A narração da concepção de Jesus é, no contexto do romance, um dos momentos mais emblemáticos de dessacralização e o narrador nos fornece um relato minucioso do intercuro sexual entre José e Maria nos seguintes termos:

Maria, deitada de costas, estava acordada e atenta, olhava fixamente um ponto em frente, e parecia esperar. Sem pronunciar palavra, José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria. Ela desviou os

olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já vinha debruçando e procedia do mesmo modo com a sua própria túnica, e Maria, entretanto, abrira as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres (Saramago, 2016, p. 25).

Neste trecho, o romance desconstrói os dois milênios da tradição cristã em que se crê dogmaticamente que Maria de Nazaré concebeu Jesus divinamente, permanecendo virgem antes, durante e após dar à luz e ao longo de toda a sua vida, como podemos ver mais claramente no evangelho segundo Lucas (1:34), em que Maria pergunta ao anjo como conceberá se não *conhece* homem algum. Outro exemplo de dessacralização no que diz respeito à Maria: “Maria, outra vez limpa, de verdadeira pureza não se fala, evidentemente, que a tanto não poderão aspirar seres humanos em geral e as mulheres em particular” (Saramago, 2016, p. 99). Ou seja, o narrador despe a personagem de qualquer pretensão de realeza, pureza, santidade, que lhe é conferida pelo discurso oficial da religião em dois milênios de história, (re)criando uma Maria de Nazaré humana, concreta, mesmo que seja apenas como mais um constructo ficcional entre tantos outros que, nesse caso, nos permite ter um vislumbre de uma possível verdade histórica, dada a verossimilhança desta com o contexto fornecido pela narrativa.

Outro grande alvo da ironia paródica da narrativa saramaguiana é, certamente, o deus cristão. Deus, enquanto personagem do romance, é uma figura tão ambígua quanto o deus veterotestamentário: é invejoso, iracundo, o total oposto do deus neotestamentário que, devido ao título do romance, seria o esperado, posto que João, o Evangelista, diz que “Deus é Amor” (*I João* 4:8). Se o deus do novo testamento é Amor, o deus da narrativa saramaguiana é criado à imagem do antigo testamento, como forma de evocar fielmente o contexto da época a qual se refere o presente da enunciação. Nesse sentido, o deus saramaguiano, irmanado ao diabo ou seu parente de algum modo, nos leva diretamente ao pacto celebrado em entre Deus e Satanás no livro de Jó (1:6), em que Deus permite a Satanás tentar a Jó, movido por certo sentimento de soberba, característica esta muito humana, pois “tudo quanto interessa a Deus, interessa também ao Diabo” (Saramago, 2016, p. 367). Nesta perspectiva, se o homem é uma moeda de duas faces de modo que, em seu verso, podemos ver o oposto,

esta dualidade acena, no contexto do romance, a uma alegoria: o narrador saramagueano é uma espécie de Janus, cujas faces se voltam uma ao futuro e outra ao passado, uma ao início da narrativa, outra ao final dela, num estar fora e, ao mesmo tempo, dentro da história narrada, assim como um deus-escritor, fundador de um universo mediante o ofício da escrita.

Outra questão implicada nesses procedimentos de dessacralização realizados pelo romance é, já de início, a noção de autoria que o título indicia. Se o que temos é um *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, seria natural que a autoria ou a voz narrativa, ou ambos, fossem reclamados pelo protagonista, Jesus. Mas, o que acontece é que a Jesus não é dado nem mesmo o direito de contar sua história, o que, de certo modo, sugere sua inferioridade em relação aos evangelistas canônicos Mateus, Marcos, Lucas e João, aos quais é atribuída, pela tradição, a autoria de suas respectivas versões do evangelho. Até mesmo o protagonismo de Jesus pode ser questionado, tendo em vista o trecho já citado anteriormente (Saramago, 2016, p. 237-238) no qual o narrador alega ser Jesus o herói deste *Evangelho*, dizendo ainda que não tem o propósito “desconsiderado de contrariar o que escreveram os outros” (Saramago, 2016, p. 238). Como já percebemos, este narrador diz para poder desdizer a si próprio, jogando com a desconfiança do leitor, reafirmando o pacto de descrença para realizar, de maneira bem-sucedida, seus questionamentos.

A partir do que foi exposto até este momento, podemos perceber que as relações de intertextualidade são atingidas a partir da articulação da ironia e da paródia, que marcam, via discurso literário, uma confrontação entre os universos historiográficos e hagiográficos no interior da narrativa romanesca. Disso resulta, também, a tensão criada pelo choque entre estes dois relatos que reclamam para si o título de *verdadeiro*. Enquanto a ironia e a paródia surgem como mecanismos retóricos que possibilitam a contestação dos grandes relatos fundadores, paradoxalmente, no campo do romance pós-moderno, a escrita – como ato ligado ao contexto social e histórico, ao qual, por extensão, se vincula também o sistema literário – problematiza a ruína de que se vale para se construir, colocando em xeque a sua própria construção. Isto porque, para retomarmos a percepção de Walter Benjamin, a escrita é autoconsciente, e reconhece-se como um documento de cultura e como um documento de barbárie.

Tanto a ficção como a História podem e devem ser encaradas como constructos possibilitados pela linguagem. Sendo assim, esses relatos são

dotados de cargas ideológicas, mediante transgressões, distorções e idealizações dos acontecimentos, já que o acesso a estes, sem que haja tais interferências, é impossível.

Enquanto interpretação, organização discursiva de acontecimentos distanciados no tempo, cujo (re)conhecimento só se efetiva por vias textuais ou textualizadas, a História partilha dos mesmos limites e, por que não, das mesmas potenciais transgressões da literatura. O fato de “tudo depender de quem forem os donos do sim e do não” (Saramago, 1989, p. 299) ou, como formaliza Linda Hutcheon (1991, p. 159), “a questão de saber de quem é a história que sobrevive” parecem indicar claramente que a História é sempre *uma* História, o que, necessariamente, abre um caminho legítimo para que outras histórias se afirmem” (Gobbi, 2011, p. 69).

Apesar da autora supracitada se referir ao romance *História do Cerco de Lisboa*, e não ao *Evangelho*, suas colocações, aliadas ao que discutimos até o momento, podem, igualmente, servir-nos como fonte para a interpretação do nosso objeto. A relação que o narrador saramaguiano tem com a História n’*O Evangelho* é pautada pela ironia como aspecto hermenêutico, ou seja, sua pretensão de reescrever o discurso histórico não reclama uma determinada noção de verdade para si, pois é claro, em não poucos momentos – e seria desnecessário citá-los novamente aqui – ao chamar, constantemente, o leitor à dúvida, pois sua versão “ainda que outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra” (Saramago, 1989, p. 129 apud Gobbi, 2011, p 69) é marcada por dispositivos retóricos que parodiam os discursos anteriores ao dele.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo, portanto, não busca reescrever a História como ela possivelmente foi, mas, sim, fazer uma revisão dos discursos hegemônicos, utilizando-se deles próprios para atacar o contexto com humor, construído via releitura paródica de uma série de discursos tornados oficiais pelas necessidades dos contextos políticos, sociais, religiosos etc., pelos quais este mesmo *conteúdo* circulou anteriormente em *formas* e propósitos diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como procurou-se evidenciar ao longo deste artigo, o tempo é uma preocupação importante para o narrador saramaguiano que constantemente marca seu posicionamento *intra* e *extra* temporal, dentro e fora da história narrada. Uma última citação importante para compreender

essa característica é a que se segue: “dizemos, Foi ontem, e é o mesmo que dizermos que Foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar” (Saramago, 2016, p. 166). Primeiramente, essa memória que o narrador menciona é a memória absoluta e imortalizadora do romancista que Benjamin descreve no célebre ensaio de *Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov*, essa memória que une os acontecimentos dispersos (Benjamin, 2020, p. 155) e os recontextualiza como narrativa a partir de sua projeção no discurso do narrador. Em seguida, é importante dizer que essa memória absoluta é a entidade responsável por organizar o caos temporal, essa *superfície oblíqua* à qual o narrador se refere e sobre a qual se posiciona de maneira muito peculiar.

Acerca do narrador saramaguiano em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, podemos dizer que este, dado o seu posicionamento dentro e fora da trama, tem o domínio absoluto daquilo que conta. Isto ocorre porque ele tem uma onisciência analítica privilegiada por causa de seu posicionamento em relação àquilo que conta, pausando e interferindo na narração constantemente, expressando suas opiniões, desnudando os pensamentos e sentimentos mais íntimos de cada personagem, adiantando fatos ou voltando ao passado como lhe convém, a fim de causar um ou outro efeito de sentido, promovendo uma desautomatização da experiência leitora como efeito estético.

Para lançarmos mão de um elemento da constelação saramaguiana, lembramos do trecho: “é necessário sair da ilha para ver a ilha” (Saramago, 2020, p. 41). Tal como a imagem do *Anjo da História*, das teses de Walter Benjamin, que evocamos nesta possibilidade de análise para interpretar o texto, distanciamos-nos dele e o encaramos sob diferentes pontos de vista com a finalidade de observar o funcionamento da máquina narrativa e seus possíveis efeitos.

Para Umberto Eco (2015, p. 68)

Uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também obra aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.

Isto é, enquanto obra literária, o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, é uma forma acabada, mas, simultaneamente, possibilita uma infinidade de leituras, pois tantos quantos forem os seus leitores, tantas serão as diferentes significações possíveis. Nos limites da proposta de leitura aqui presente, buscamos encarar o texto saramaguiano como obra aberta, não apenas aberta em significações possíveis, mas, também, em um sentido dialógico e constelar, ao dialogar com uma ampla rede de referências intertextuais.

Assim sendo, nossa proposta foi encarar o texto a partir de uma dentre as suas várias possibilidades de leitura, observando os procedimentos artísticos presentes no romance e seus efeitos estéticos sob a ótica das alegorias benjaminianas. Pudemos observar, também, que os efeitos de dessacralização resultantes dos caminhos e escolhas realizadas como procedimentos narrativos conscientes guiaram nosso posicionamento como leitores/pesquisadores.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BÍBLIA de Jerusalém: nova edição, revista e ampliada*. São Paulo: Editora PAULUS, 2002.
- CHKLÓVSKI, Victor. A Arte como Procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 83-108.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 10 ed. São Paulo Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 3-21.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A Ficcionalização da História: Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 12. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARAMAGO, José. *O Conto de Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SILVA JUNIOR, Antônio Martins. Ironia e Paródia como Procedimentos Artísticos em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. In: RODRIGUES, Hermano de França; et alii (org.). *Da palavra ao desejo: o evangelho literário segundo José Saramago*. João Pessoa: LIGEPSI, 2022, p. 99-108.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Recebido em 29 de janeiro de 2023

Aprovado em 24 de agosto de 2023

Licença: 

Antônio Martins da Silva Júnior

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, na Universidade Estadual de Londrina. Possui especialização *lato sensu* em Docência para o Ensino Superior pela Universidade Norte do Paraná. Graduado em Licenciatura em História, também pela Universidade Norte do Paraná. Graduando em Licenciatura em Letras Vernáculas na Universidade Estadual de Londrina.

Contato: antonio.martins@uel.br

 <https://orcid.org/0000-0001-5264-7517>

Ellen Mariany da Silva Dias

Professora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira.

Contato: ellenmariany@uel.br

 <https://orcid.org/0000-0001-7041-0222>

UTOPIA E QUINTO IMPÉRIO EM ANTÔNIO VIEIRA

UTOPIA AND THE PORTUGUESE FIFTH EMPIRE IN ANTONIO VIEIRA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p31-46>

Roberto Nunes Bittencourt¹

RESUMO

Antônio Vieira é conhecido por ser um escritor entre dois mundos, em uma zona limítrofe tanto cultural quanto literária. Sua produção, bem como as influências que geralmente são apontadas em seus textos, se inscrevem no Barroco. Uma das perguntas que surge daí é justamente como se faz uma leitura de seus trabalhos. Acontece muito de suas obras serem imediatamente rejeitadas, uma vez que se costuma acreditar que elas são de uma linha estética que pouco pode atrair a atenção de um leitor do nosso tempo. Em seu livro *História do Futuro*, encontramos um Vieira bem distinto do que se pode supor a partir dessas notas biográficas e análises parciais de suas obras. Esse texto tanto nos evidencia que seu autor era capaz de romper com certos traços estilísticos do Barroco, fugindo do tão aversivo cultismo, quanto inovar em alguns dos aspectos mais fundamentais de seu material, fazendo inclusive uma aproximação com obras excepcionais de seu tempo, que marcaram tanto a literatura dos séculos XV e XVI quanto posteriores. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é, ao se deter em um exame sobre a *História do Futuro* identificar, dentre outros aspectos, algumas marcas mais curiosas sobre Vieira em sua produção artística, relevando que o Quinto Império português era uma idealização que estava ancorada no pensamento daquele período.

PALAVRAS-CHAVE

Utopia; Antônio Vieira; Barroco; Portugal; Filosofia.

ABSTRACT

*Antônio Vieira is known for being a writer between two worlds, in a cultural and literary border zone. His production, as well as the influences that are generally pointed out in his texts, are part of the Baroque period. One of the questions that arises from this is precisely how one reads his works. It happens that many of his works are immediately rejected, since it is customary to believe that they are of an aesthetic line that can hardly attract the attention of a reader of our time. In his book *History of the Future*, we find a Vieira quite different from what can be assumed from these biographical notes and partial analyzes of his works. This text shows us both that its author was capable of breaking with certain stylistic traits of the Baroque, fleeing the so aversive cultism, and innovating in some of the most fundamental aspects of his material, even making an approximation with exceptional works of his time, which marked both the literature of the 15th and 16th centuries and later. Therefore, the objective of this work is, by focusing on an examination of the *History of the Future*, to identify, among other aspects, some of the most curious marks about Vieira in his artistic production, stating that the Portuguese Fifth Empire was an idealization that was anchored in the thought of that period.*

KEYWORDS

Utopia; Antonio Vieira; Baroque; Portugal; Philosophy.

¹ Centro Universitário Internacional Signorelli, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

UTOPIA E ANTÔNIO VIEIRA

É preciso, antes de tudo, esclarecer que a proposta deste estudo consiste em contextualizar a obra do Padre Antônio Vieira, *História do Futuro*, com o padrão estético então vigente na Europa, o Barroco, e extrair dela os conceitos utopistas em paralelo com o arcabouço cultural do período em que ela se inscreve. Além disso, não se pode esquecer o momento histórico-político no qual ela foi desenvolvida, por entender que toda a produção literária de Vieira está perfeitamente conectada com os fatos históricos de seu período de vida. A obra de Antônio Vieira é um fruto da estética barroca e seria impensável separá-la de todas as transformações que surgiram na sociedade ocidental do século XVII.

Ademais, mesmo em um contexto que o deslocava parcialmente de sua terra natal, Vieira sempre esteve com os pés firmados em Portugal e de sua tessitura social, política e cultural. Sua obra, sobretudo a que se coloca aqui como objeto de investigação, está nessa zona limítrofe entre a terra da qual saiu e a na qual estava atuando, exercendo tanto suas inclinações clericais quanto artístico-literárias. Em sua *História do Futuro*, Vieira faz alusão a um Portugal que ele considera espaço de alcance de projetos superiores, com uma forte conotação do espírito e das inclinações sociopolíticas e estéticas daquela nação. Mas ele também não esquece que está além dos trópicos, em uma terra que Portugal assinala como extensão de seus domínios, de sua carga identitária.

A *História do Futuro* é fruto de reflexões, distanciamentos e aproximações que podemos situar como um texto de cunho literário e ensaístico de Vieira em toda a sua plenitude estética, mas também técnica. Ele desponta nessa obra como um autor de vulto enciclopédico, tanto nas linhas de cruzamento entre os temas e referências quanto em sua maneira de imprimir tantas percepções, teorizações e tópicos narrativos em torno de uma problemática que não se escapa da nação portuguesa. Portugal, em toda sua dinâmica política impulsionada pelas Grandes Navegações, sempre se voltará para uma espécie de utopia, uma outra Portugal, que foge aos seus elementos concretos, que sua trajetória econômica pode permitir um vislumbre.

Assim, quando Vieira escreve sua *História do Futuro*, ele tem em mente as paixões também desse Portugal diáfano, que é tratado em outras obras tanto por artistas quanto por teóricos, inclusive da área da história

da civilização. Temos, então, em seu texto, dentro da estética que marca essa transição do medieval para o moderno, uma fuga de um ideário que não se coaduna mais com a nação que se ergue a partir do século XVI em uma tentativa, mesmo dentro da visão do autor, de criar uma outra perspectiva de si, de seu povo, de sua pátria. Dito de outro modo, Viera aspira escrever sua própria obra de inclinação idealista, mesmo fazendo uso de uma plástica que não se configura muito adequada ao que seu material se revela a partir de uma ótica comparativa.

Padre Antônio Vieira nasceu em Portugal, no ano de 1608. Veio para o Brasil quando ainda estava em tenra idade e aqui iniciou seus estudos na Companhia de Jesus, que naquele contexto era uma importante instituição da Igreja atuando em todo o mundo colonial português. Isso notavelmente marca a visão que Vieira tem tanto da América Portuguesa quanto de si mesmo, de seu trabalho missionário e de Portugal enquanto sua pátria, com seu destino entrevisto, tão esquivo e imponente quanto o das Treze Colônias inglesas. Seus estudos foram desde a lógica, passando pela metafísica até a economia (Melo, 2005). Isso, de fato, revela sua inclinação a uma envergadura polímata, embora não tamanha quanto de outros estudiosos do mesmo período. É fato que Viera é um homem de seu tempo, essa zona que se encontra no limiar de uma modernidade nascente, com os ideais renascentistas e os influxos de uma estética inteiramente nova no campo das artes e ofícios.

Nesse sentido, cabe também uma breve consideração sobre a contextualização histórica de sua *História do Futuro*, bem como de sua própria noção de história, futuro e utopia, conceito que perpassa essa produção de forma insofismável. Essa obra de Antônio Vieira foi publicada pela primeira vez em 1718, em pleno contexto de ideias do se convencionou como Iluminismo. Mas, para além disso, também estava inscrita nos eixos paradigmáticos do Renascimento e de toda produção filosófica, cultural e artística desse movimento que, para muitos estudiosos, se prolongou até justamente o Século das Luzes. Assim, em seu texto, Viera se associa exemplarmente ao Barroco, mas está também com sua temática fincado no ideal clássico, sobretudo se enxergado a partir de uma vertente de outros trabalhos do mesmo período e no mesmo contexto sociopolítico e cultural.

A *Utopia*, de Thomas More, publicada em 1516, e *A Cidade do Sol*, de Tommaso de Campanella, publicada em 1602, são duas obras em torno das

quais gira a *História do Futuro*. Se não em sua forma, de maneira categórica em seu mote. Desde Campanella temos esse ideal de uma sociedade sem os vícios e sem os defeitos do mundo de então, um vislumbre de um futuro pródigo e benfazejo. Foi também perseguindo essas ideias que Thomas More escreveu sua *Utopia*, uma descrição sumária de uma espécie de império onde o sol nunca se põe, na mesma senda trilhada por Campanella. Não importa como denominamos essas sociedades justas, igualitárias, perfeitas, em que todos os seus membros vivem em plenitude, elas são modelos que todos sonham, que todos acreditam que podem ser fundados em sua terra natal. Vieira achava que sua cidade do sol, sua utopia, estava em Portugal, e ela se materializava em um Quinto Império.

Como podemos ver, Vieira está nesse *intermezzo* entre ideias que são difundidas de forma muito tenaz e suas próprias convicções, que nascem de um sentimento lusitano muito demarcado. A tradição filosófica nesse contexto já está voltada para uma certa utopia, é daí que nasce a ideia, o conceito tal qual conhecemos hoje, e toda a cultura e arte dos séculos XVII e XVIII se inscrevem nesse corpo de percepção do tempo, dos ciclos, das paixões humanas e da necessidade de um recorte fora do próprio território em que a política e as razões de uma sociedade europeia se presentificam.

É fácil notar que a própria propagação desses valores e ideais só foi possível por conta do próprio momento em que Vieira está inserido. Temos aqui a veiculação de ideias de forma mais acentuada, mesmo que leve mais tempo. Livros como o de Campanella e More não estavam mais presos ao universo local, eles avançavam para além das fronteiras nacionais. De forma homóloga, algumas ideias fervilhavam em toda a Europa, de um país para outro. A própria noção de arte e de uma estética nova estava se disseminando de forma mais pungente, contaminando intelectuais, artistas, homens de letras e de ciência. Não teria como ficar alheio a tudo isso, Vieira escreve sua *História do Futuro* em cima de uma espécie de vanguarda do seu tempo, mas fazendo suas introduções, deslocamentos, fusões e fissões com conceitos, com uma morfologia do que pretende apontar em seu texto.

Temos, aqui, então, não uma utopia qualquer, mas a utopia de Portugal, que nasce dentro de uma corrente, mas de forma muito particular. Seu texto, inserido no Barroco, também traz toda a carga poética e toda a formalização dessa prosa que se distancia e se aproxima do tempo vivido pelo seu autor. É uma prosa que foge do Classicismo em alguns

elementos essenciais, mas que em outro momento o resgata em seu conteúdo, quando as longas e quase extenuantes divagações de Vieira em seu texto se sustentam dentro do ideal clássico de toda a visão dos renascentistas. Tanto em seu modo de fazer alusão a outras obras, textos e ideias quanto sua recorrente aplicação de fórmulas explicativas apologéticas, são, sem qualquer vestígio de dúvida, uma incorporação dessa estética, que Vieira busca refletir como homem de seu tempo, também com laços invioláveis a Portugal, a toda a Europa.

Portanto, o que se esboça diante de nós nesse conjunto que traz Vieira e sua obra de cunho especulativo de uma espécie de filosofia teológico-política é um desdobramento de sua experiência enquanto autor em uma tentativa nítida de consolidar um estilo que ele mesmo tinha ciência de sua problemática. Não nos parece ser o caso de Vieira se preocupar com questões estilísticas, mas ele tem claramente uma filiação estética nessa obra que é fruto de uma temporalidade muito demarcada. Talvez seja o caso de pensarmos em escolhas que refletiam mais os influxos do autor, suas leituras e tentativas de participar do movimento coevo que qualquer outra preocupação em termos de forma que para nós se torna tão imperativo. Seguindo esse caminho, incorremos no risco de anacronismo pueril, mas não se pode deixar de lado os traços de uma intencionalidade narrativa e estética dentro do livro, como pode ser facilmente percebido em alguns excertos particulares logo nos primeiros capítulos.

Uma vez que nos propomos a examinar em linhas gerais sua *História do Futuro* como fruto de seu trabalho dentro do Barroco e com os pés fincados em uma ensaística filosófico-literária, nos propomos a seguir um esboço de síntese dessa obra monumental, expoente de um estilo que se confunde e que por si só pode ser tratado em um estudo individualizado. Em seguida, retomaremos o mote da utopia que se constrói nessa obra de Vieira e seu diálogo com a estética do período, mas também com as demais referências culturais que grassavam pela Europa no contexto dos séculos XVII e XVIII.

ESBOÇO DE UMA SÍNTESE DA *HISTÓRIA DO FUTURO*

É preciso lembrar que o estilo barroco nasceu da crise dos valores renascentistas ocasionadas pelas lutas religiosas surgidas através da Contrarreforma e pelas crises econômicas vividas consequentemente pela falência do comércio com o Oriente. O artista barroco vivia num estado de

tensão e desequilíbrio, do qual tentou evadir-se pelo culto exagerado da forma, sobrecarregando a poesia de figuras de linguagem, como a metáfora, a antítese, a hipérbole e a alegoria. O rebuscamento que aflora na arte barroca é reflexo do dilema, do conflito entre o mundo terreno e o celeste, o homem e Deus (antropocentrismo e teocentrismo), o pecado e o perdão, a religiosidade medieval e o paganismo renascentista, contrastes que impulsionaram a genialidade dos artistas barrocos.

O livro *História do Futuro*, escrito pelo padre Antônio Vieira, constitui-se como uma das mais grandiosas obras da língua portuguesa, devido à importância do tema abordado, além da eloquência na qual se desenvolve a narrativa. É uma obra concebida nos moldes barrocos, adotando um estilo denominado por Conceptismo, marcado pelo jogo de ideias e de conceitos, seguindo um raciocínio lógico, utilizando ainda uma retórica aprimorada e consistente. O Conceptismo rivalizava com uma outra tendência estilística, o Cultismo, caracterizado por uma linguagem culta, extravagante, além da valorização do pormenor mediante jogos de palavras. Vieira se opunha ferozmente à essa última tendência, por ser desfavorável ao virtuosismo poético que caracterizava os escritores partidários do Cultismo, uma vez que utilizariam as belas palavras como forma de impressionar, e não como forma de educar. Embora pertencesse a uma época em que predominasse o rebuscado excessivo das palavras e do estilo, Vieira não segue a tendência geral dos escritores, empenhando-se sempre em ser claro através da simplicidade.

A obra de Vieira é uma significativa testemunha da transição do espírito do Renascimento para o espírito Barroco, enredado numa nova angústia e numa nova maneira de estar no mundo. É um espaço de meditação, que desde logo se transforma num discurso visionário e profético sem que, todavia, perca de vista o recorte da realidade histórica e conjuntural.

Vieira alude a respeito do dom de se decifrar enigmas ou profecias deveras enigmáticas, afirmando que estas requerem uma grande dedicação ao estudo das Escrituras Sagradas, pois muitos textos tornam-se obscuros por muito tempo aos olhos dos que se submetem a leitura dos versículos sagrados, mas que no devido momento, por obra da Iluminação Divina, tornar-se-iam esclarecidos e límpidos, permitindo a revelação do sentido oculto contido nas palavras componentes das profecias. Segundo São Paulo, “a palavra mata, o espírito vivifica”. Essa frase esclarece bem o que Vieira

afirmava, pois é na essência do sentido transcendente da palavra que se revelariam os mistérios, não em palavras vazias. Vieira alude ainda ao profeta Daniel quando cita um relato bíblico, no qual o anjo divino ordena-lhe que oculte o sentido das profecias nas quais Deus lhe iluminou a mente, para que no devido momento, estas se tornem conhecidas e entendidas por todos. *A História do Futuro* deve falar não de algo novo por si mesmo, mas de um novo que estaria implícito na humanidade, que não fora decifrado ao longo dos tempos pelos sábios estudiosos. Nessa passagem, percebem-se ecos da tendência conceptista de Vieira.

A História do Futuro foi concebida por Vieira tendo por finalidade a justificação da crença na possibilidade hipotética da instauração do aguardado V Império do Mundo, segundo a interpretação de Vieira acerca das profecias de Daniel, dirigidas ao rei Nabucodonosor. Essas profecias narram o futuro surgimento de poderosos impérios temporais do mundo, nos quais os quatro primeiros, de acordo com sua interpretação a respeito da história das civilizações do mundo Antigo seriam, nesta ordem, o Assírio, o Persa, o Grego e o Romano, que se sucederam continuamente, estando o IV Império, o Romano, segundo Vieira, em plena vigência no período em que essa obra foi escrita, em meados do século XVII, apresentando-se na figura do poderosos Sacro Império Romano-Germânico, um dos impérios europeus que surgiu a partir da queda do Império Romano do Ocidente.

O aguardado V Império do Mundo envolve-se numa grandiosa aura de mistério, passível das mais diversas especulações teológicas. Vieira, baseando-se nas suas interpretações da profecia de Daniel, afirmará que o V Império será o de Portugal, para justificar tal afirmação, utilizará uma série de estudos comparados por um paralelismo entre a história religiosa contida nas Escrituras Sagradas, e a história temporal até então vigente no seu tempo. Assim, compara o domínio do Império Persa, comandado por Ciro, com o domínio hispânico sobre Portugal ficou sob o jugo espanhol, de 1580 a 1640.

É importante situarmos o contexto histórico desse momento. A União Ibérica, foi a aglutinação do Reino de Portugal ao de Espanha, uma vez que o primeiro, sofrendo a decadência militar, decorrente de graves crises econômicas, uma vez que sua balança comercial portuguesa, característica tipicamente mercantilista, apresentava um constante déficit na relação com outros países, sobretudo Inglaterra.

Em 1578, o rei português D. Sebastião desapareceu misteriosamente na Batalha de Alcácer-Quibir, lutando contra os árabes, no Norte da África. Por não deixar descendentes, o trono de Portugal foi ocupado por seu tio-avô, o velho Cardeal D. Henrique, que, no entanto, falece em 1580. Com a morte deste último, extinguiu-se a Dinastia de Avis, que se encontrava no trono desde 1385, com a ascensão de D. João I, Mestre de Avis. Vários pretendentes reivindicaram ao trono vago: D. Catarina, Duquesa de Bragança; D. Antônio, Prior de Crato, além do poderoso monarca espanhol Filipe II, que descendia, pelo lado materno, em linha direta, do rei D. Manuel, o Venturoso, que reinou nos tempos de Cabral.

Vieira afirma que Portugal estaria sob dominação espanhola por uma necessidade de expiar as faltas de seu povo, da mesma maneira pela qual Israel sucumbiu perante o exército de Ciro. Segundo o relato do Velho Testamento, após um período de setenta anos, Ciro, submetendo-se aos imperativos de Jeová, concedeu a liberdade para os hebreus. Aproveitando-se desse fato histórico e de uma profecia do célebre São Bernardo de Claraval, na qual se narrava a dominação de Espanha sobre Portugal por um prazo de sessenta anos, fim do qual os lusos obteriam a antiga autonomia, Vieira faz outra comparação dos fatos históricos, de maneira que se concedesse uma aura de intervenção divina pelo término da União Ibérica. Vieira afirma que o Reino de Espanha, por ser um reino fiel ao Cristianismo, não cometeria a insolência de se revoltar contra os desígnios divinos, pois sofreria como pena o peso da cólera divina que se insurge contra os infiéis.

Vieira, utilizando da autoridade de várias profecias do Velho Testamento, afirma que estas legitimariam a expansão de Portugal pelo mundo, impondo um jugo santo sobre os povos de diversos continentes, como se o Império de Portugal conduzisse junto com suas armas o estandarte de Cristo, trazendo para os povos gentílicos a civilização através do legado da civilização europeia, representando a Luz de Cristo a guiar os povos.

Segundo sua interpretação de uma profecia de Isaías, afirmava que na colônia do Brasil encontrar-se-iam um povo cujos habitantes estariam próximos ao estado de pureza e inocência como no Jardim do Éden, que teve em Adão o primeiro homem. Essa região seria localizada numa região do atual estado do Maranhão, na região Nordeste do Brasil. Assim, podemos constatar a grande preocupação de Vieira para com os indígenas,

uma vez que considerava estes como descendentes diretos de Adão, mas que, no entanto, viveriam em total estado de pureza, por não sofrerem do mal oriundo do pecado original.

Portugal, representando a sede do V Império do Mundo, sucedendo aos quatro já citados, há de ser mui diferente destes, pois esses quatro impérios passaram pelas etapas de ascensão, apogeu e queda, enquanto o glorioso Império de Portugal há de se perpetuar até o Segundo Advento de Cristo, quando então não haveria mais tempo, somente a eternidade. Vieira estava profundamente vinculado ao pensamento milenarista, de tendência escatológica, caracterizado pela crença num período de paz e harmonia de 1000 anos até a volta de Cristo à Terra, quando haveria a grande batalha contra as forças do Mal, além da separação entre justos e injustos. Para o advento do Império de Cristo na Terra, seria necessária a realização da fórmula que obsidia o pensamento milenarista, *“unum ovile unus pastor”*: a conversão universal e a redução de todas as religiões, heresias e seitas a uma única religião. Essa síntese, logicamente, incluía o povo judaico, motivo aproveitado pelo Santo Ofício para perseguir ferozmente Vieira, principalmente, por em meados do século XVII a perseguição aos judeus ser absolutamente feroz.

Vieira especula ainda a respeito do âmbito do V Império, se será de caráter temporal, somente espiritual ou simultaneamente temporal e espiritual. Essa questão sempre despertou as mais diversas controvérsias entre teólogos e estudiosos dos textos sacros ao longo do tempo. Mais uma vez Vieira se utiliza de seu estilo conceptista, ao apresentar as três teses e comparando cada uma com o texto bíblico, de forma que por fim são refutadas as duas primeiras hipóteses, enquanto a terceira é considerada a verdadeira. Unindo os caracteres temporais e espirituais, baseando-se no testemunho bíblico *“a ele foi concedido o poder sobre céus e Terra”*, Vieira afirma que o V Império se expressará de duas formas, sendo cedido a D. João IV o poder temporal, e ao Papa o poder espiritual. Vieira acreditava piamente na ressurreição de El-Rei D. João IV, restaurador da monarquia portuguesa, e toda a possibilidade da aparição do V Império, está vinculado na crença de, um dia, D. João IV renascer para guiar os povos enquanto chefe temporal rumo ao Fim dos Tempos. O V Império do Mundo colocaria D. João IV como imperador dos Últimos Dias, que restauraria a glória de Portugal, fundado o Reino dos Mil Anos, preparando a segunda descida de Cristo aos homens.

A *História do Futuro* reflete as esperanças do Padre Antônio Vieira no ressurgimento do Império de Portugal como grande potência militar, uma vez que no século XVII era um Estado decadente, muito distante da dignidade e da grandeza que o caracterizaram no período das Grandes Navegações e descobertas de territórios. O sonho de Vieira era reconduzir Portugal ao posto de vanguarda entre os reinos da Europa, como um império santo que demonstrasse todo o esplendor da glória de Cristo entre os homens. Vieira se recorda nostalgicamente, portanto, do passado expansionista de Portugal e a importância dele nas Cruzadas, onde muitos lusitanos tombaram em defesa do baluarte cristão.

A OBRA, O ARTISTA, O IDEAL

Logo de início, Vieira deixa claro que sua *História do Futuro* é, em síntese, a história de um Quinto Império do mundo. É, portanto, uma visão teológico-política sobre a ordenação de uma sociedade com todos os predicados de uma utopia, nos mesmos moldes de toda a tradição que trata desse mesmo tema. Não se configurando como uma cidade do sol, como no texto de Campanella, em sua estrutura, mas de forma muito incisiva em seus ideais. Ele recorre a uma explanação consistente, de natureza catequética, como não poderia deixar de ser, para apresentar suas ideias que levam o leitor à conclusão esperada pelo próprio autor. O Quinto Império é Portugal, o que se desdobra ao longo da obra é uma demonstração disso em termos muito persuasivos.

O tom assumido por Vieira em seu texto é de uma homilia, mas não se prende a isso de forma intransigente. Ele escreve em uma linha muito limítrofe entre o ensaístico familiar e o ficcional, uma vez que traz diversos elementos alusivos a uma narrativa, nos mesmos termos em que More escreve sua *Utopia*. Se trata, pois, de uma descrição, mas em corpo narrativo, dessa sociedade perfeita que deve se impor ao mundo e lhe assegurar um sentido outro. Podemos notar, no excerto a seguir, que ele usa ao mesmo tempo um viés persuasivo, como seria em um discurso eclesiástico, mas também faz uso de uma descrição sumária, que tenta apresentar todos os elementos que permitam uma visualização cabal por parte do leitor do que ele está tentando pintar com suas palavras:

E em quantas províncias achou o Evangelho fechadas as portas e, depois que o comércio bateu a elas, as teve abertas e francas? O

primeiro rei de Portugal que se intitulou rei do comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e dia foi o que introduziu a Fé na Índia, na Pérsia, na Arábia e na Etiópia. Se não houvesse mercadores que fossem buscar a umas e outras Índias os tesouros da terra, quem havia de passar lá os pregadores que levam os do Céu? Os pregadores levam o Evangelho, e o comércio leva os pregadores. S. Tomé, que levou do Brasil à Índia o Evangelho, quando não havia comércio, houve de caminhar (como é tradição) por cima das ondas, porque não teve quem o levasse; e o segundo Apóstolo do Oriente, querendo pregar na China, traçou que o pregador entrasse como negociante, para que a Fé tivesse lugar como mercadoria (Vieira, 2022, p. 41).

O uso de indagações para conduzir o raciocínio do leitor é característico do gênero argumentativo, que ele adota de forma muito incisiva em todo o texto. Sempre recorrendo a estratégias de validação de suas ideias, uma vez que trata de um tema polêmico, sobre o qual muitas outras impressões podem se sobrepôr, o autor tenta comprovar que seus apontamentos estão seguindo a lógica mais exata e insofismável. Sua sintaxe, por sua vez, é muito tênue, sem apegar-se a formulações gongóricas, o que pode ser encarado também como um recurso adotado por ele para deixar ainda mais nítido o corpo de demonstração de suas teses, que aparecem desde o início da obra, quando ele assevera que o Quinto Império pode ser descrito em linhas muito elucidativas, restando a cada um concluir por si mesmo se tais premissas são válidas ou não.

O Conceptismo se torna evidente por meio de seu jogo de ideias, pelas analogias e o pensamento lógico. No excerto acima, estamos diante de uma mostra inequívoca tanto desse jogo de ideias quanto do uso de uma linguagem racionalizada, que busca a comprovação de maneira sofisticada. Por outro lado, como já afirmamos aqui, Vieira não se apega a um léxico marcado pelo preciosismo nem pelo gongorismo, como era o caso de outros autores do Barroco, que se registravam nessas escolas com uma pompa exacerbada para o texto em si. Seu estilo é muito mais conciso, enxuto e límpido, com uma sutileza na construção das frases e do período, com um vocabulário que não exige essa inclinação a uma norma essencialmente rebuscada.

Como sermoneiro, Vieira tinha uma forte predisposição a usar em seu texto uma série de recursos estilísticos que fosse possível contribuir de forma decisiva para a aceitação de seu argumento, de sua tese. Ao olharmos com mais cuidado o material que ele apresenta em sua *História*

do Futuro, também notamos essa sua estrutura básica de compor seu tecido comunicativo. A engenharia de seu texto é inconfundível, até mesmo no registro de escolha lexical, que marca um uso mais fluido de seu projeto expressivo. Ele não foge do uso do latim em algumas passagens, como podemos acompanhar em todo o documento, mas isso não faz com que sua morfologia se torne estranha ou se desvirtue do conjunto. Ainda, apesar do latim, estamos diante de uma composição muito clara e lúcida, com um poder de compreensão muito elevado, distanciando de forma contundente do gongorismo que prevalecia, por exemplo, na poesia de autores da mesma escola.

Em seu livro *A Cidade do Sol*, Campanella faz a seguinte descrição de seu mundo utópico:

Apresentamos, pois, a nossa república, não como dada por Deus, mas como uma descoberta filosófica e da razão humana para demonstrar que a verdade do Evangelho é conforme à natureza. Se, em algumas coisas, nos afastamos do Evangelho, ou parece que nos afastamos, isso não se deve atribuir à impiedade, mas à fraqueza humana, que, à falta de revelação, julga justas muitas coisas que à luz da mesma não o são, como podemos dizer da comunidade dos matrimônios. Foi por isso que imaginamos a nossa república no gentilismo que espera a revelação de uma vida melhor e que, vivendo segundo os ditames da razão, merece possuí-la. Além disso, são catecúmenos da vida cristã, razão que levou Cirilo (90) a dizer, contra Juliano (91), que a filosofia foi dada aos gentios como catecismo para a fé cristã (Campanella, 2022, p. 29).

O autor deixa muito evidente que sua república, ou seja, sua utopia, não é em termos religiosos. Ela se trata de uma construção social, política, filosófica. Está fundada em um pensamento lógico-social, que tem como alvo a construção de um mundo ideal a todos os indivíduos. Se impõe, assim, como o resultado dos esforços da humanidade para superar suas limitações, para criar as bases de um novo mundo. Diferencia-se, por sua vez, da descrição que faz Vieira de sua utopia, que está fundada no Evangelho, não em termos muito precisos, mas de forma bastante transversal. Em seu texto, Vieira não se furta a afirmar que o Quinto Império, sua república ou mundo utópico, é o resultado de uma conjuntura não apenas social e política, mas sobretudo religiosa, fazendo parte de um plano supremo.

Já em sua *Utopia*, Thomas More traz a seguinte descrição, que nos ajuda a entender como ele concebeu seu utopismo de uma sociedade ideal

e que tipo de conjuntura e estrutura prevalece nesse cenário de adequação aos anseios da humanidade pela perfeição: “Os utopianos aprendem as ciências em sua própria língua, rica e harmoniosa, intérprete fiel do pensamento; ela é difundida, mais ou menos alterada, sobre uma grande extensão do globo” (MORE, 2022, p. 36).

Em sua construção de um mundo ideal, de uma sociedade com todos os traços de uma perfeição material, More traz a ciência, o conhecimento estruturado, como parte desse construto social e político. Se trata, pois, de uma conjuntura que atende aos anseios e ideais filosóficos, científicos. Em termos comparativos, podemos levar esse raciocínio ao do Iluminismo, que desponta desse mesmo contexto que se inicia com o Renascimento Cultural ainda no século XVI. É a partir disso que More cria seu mundo exemplar, de um ideal do pensamento racional sobre as crendices, sobre o pensamento fantasioso. Não é, portanto, uma sociedade que surge da volição divina, como é o caso da utopia de Vieira, que ele deixa claro sua tessitura no seguinte excerto de sua *História do Futuro*:

E basta que nesta última idade, como decrépita, daquela estátua ou daqueles reinos se haja de levantar o Quinto Império, para que com toda a verdade e com toda a propriedade se verifique havê-lo Deus de levantar nos dias daqueles reinos; *in diebus regnorum illorum*. Assim que o Império que promete Daniel não é império já passado, senão que ainda está por vir (Vieira, 2022, p. 13).

Em Vieira, a república ideal, que na verdade é tida como um reino, como um império em sua organização sociopolítica, ou apenas terminológica, uma vez que não temos elementos para crer que se trate de um império no modelo historiográfico contemporâneo ou dentro da teoria mais aceita nesse sentido, se constrói em função da determinação de um conjunto de forças que encontra sua inspiração na divindade. Portanto, não se trata de uma sociedade secular, fruto das ambições e achaques dos homens e suas paixões, mas resultado de um plano teológico que impõe essa ordem ao mundo de uma forma ou de outra, que deve se cumprir como toda profecia.

É por isso que o tom homilético de Vieira em seu texto se superpõe ao descrito e de teor mais literário, como se fosse de fato um ensaio sobre um mundo outro, utópico, que denota uma percepção social de seu tempo e de seu povo em relação ao que Portugal deveria se tornar em um futuro próximo ou distante. Ele tenta, na verdade, tecer as linhas de uma

comprovação teológica, em cima do Evangelho, não na acepção apenas dos textos canônicos sobre a vida e obra de Jesus, mas de todas as Escrituras Sagradas. O estilo, portanto, se coaduna a seus propósitos, sobretudo o de validar seu ponto de vista. Mesmo aderindo ao Barroco, Vieira escreve para os leigos, para lhes dirigir o pensamento, como se seu texto fosse um mantra, daí sua predileção nessa sua *História do Futuro* pelo Conceptismo. São os raciocínios cuidadosamente elaborados, as comparações, analogias e jogos de ideias que darão sustentação a suas ideias teológica um tanto surpreendentes.

Nesse sentido, podemos afirmar que a obra de Vieira entra em uma ruptura com *A Cidade do Sol* de Campanella e a *Utopia* de Thomas More, não apenas em seu elemento coesivo de apresentação do cenário utopista, mas também em sua visão sobre como se edificam essas sociedades ideais e como elas devem ser apresentadas e ratificadas para todas as pessoas. Se More e Campanella optam pelo discurso filosófico, recorrendo inclusive a tradição pregressa, remontando aos gregos, Vieira segue por um caminho diametralmente oposto, partindo da própria forma e estruturação do texto canônico para compor seu material elucidativo e comprobatório. Seu mundo utópico é um que surge da volição de Deus, que foi predito por seus seguidores, por seus fiéis, e ele, que se enquadra nessa mesma categoria, é o responsável por demonstrá-lo em seu mescla de ensaio familiar e narrativa teológica. Nesse âmbito em especial é muito difícil se apegar a definições muito precisas e classificações que não sejam tão polissêmicas, a obra não permite tais incursões.

Em toda a sua dimensão estilística, a *História do Futuro* se encaixa nesse movimento Barroco que desponta tanto em Portugal quanto no Brasil, com suas devidas nuances. Como já afirmamos, seguida de uma análise parcial, a própria linguagem usada por Vieira nos permite chegar a essa ilação muito facilmente. A temática, o que ele tenta descrever com sua obra, também é um mote muito caro à corrente literária. Além disso, seu jogo de palavras, a forma como ele, mesmo em um texto de cunho mais teológico, faz referência a elementos racionais, em uma acepção clássica que remonta à Renascença. Tudo isso, de forma muito visceral, nos evidencia sua filiação ao movimento Barroco e ao Conceptismo de forma particular, mas também fazendo um gancho inviolável com nossa abordagem sobre sua inclinação a escrever sua própria utopia dentro desse parâmetro que se fixa em toda a Europa nesse contexto dos séculos XVI e XVII.

RUMO AO EPÍLOGO

Quando nos deparamos com um autor como o Padre Antônio Vieira temos um certo distanciamento de sua produção literária. Talvez pelo fato de ser um clérigo que escrevia majoritariamente em um tom catequético. Hoje nós acreditamos, quase sempre erroneamente, que estamos diante desse tipo de literatura, se é que podemos empregar a palavra literatura nessa acepção. Isso nos leva a ter certa aversão à obra de Vieira e a seus principais trabalhos, sempre encarados como muito avessos ao que estamos mais habituados em nossa sociedade globalizada, pós-moderna, repleta de uma coletânea de textos muito mais convidativos do ponto de vista estético e formal.

Assim, livros como sua *História do Futuro* são quase sempre largados de lado. Quando muito são alvo de estudos e pesquisas na academia, que não interessam a nenhum público específico. Mas temos motivos para acreditar que esse se trata de um texto verdadeiramente curioso para uma leitura, mesmo que ela inicialmente possa não parecer muito otimista. Não estamos diante de um romance balzaquiano, nem mesmo de um lirismo camoniano. Não se trata de nada disso, mas a obra de Vieira pode ter um contraponto e ao mesmo tempo uma convergência com outros trabalhos que são muito apreciados mesmo nesse contexto do nosso cenário mais atual.

Em nosso estudo, que agora tentamos finalizar com algumas considerações nada conclusivas, tentamos demonstrar justamente sua vinculação ao Barroco enquanto escola literária em evidência no tempo de Vieira e sua aproximação com um estilo muito mais popularesco mesmo dentro de uma corrente tão dada ao cultismo. Aliás, cultismo nada mais é que um sinônimo para o Barroco, também evidenciado de maneira muito precisa em seus elementos primordiais. A tentativa de Vieira era, pode-se supor, mas não comprovar de fato, parecer compreensível e ao mesmo tempo enquadrado em um movimento que imperava em seu momento de cultivo das letras.

Por outro lado, tanto a *História do Futuro* é um livro que se pode dizer não foge do emblema catequético como tem um traço muito mais instigante, o que pode render bons frutos em termos de leitura e apreciação. Sua aproximação com outros textos, desta feita filosóficos, que foram escritos dentro do mesmo período, e, portanto, em uma mesma

historicidade, pode nos dizer muito sobre que tipo de pensamento grassava pela Europa nesses conturbados séculos XVI e XVII, em uma zona muito limítrofe entre Renascença e Iluminismo, que seria tema mais apropriado para os historiadores da civilização que para nós aqui.

Por isso, talvez, este seja um texto que se intitula rumo ao epílogo. Há muito a ser considerado sobre a *História do Futuro* e sua associação direta e indireta com outros textos da tradição filosófica e literária da Europa, Portugal e o que se escrevia também aqui no Brasil. Não temos como examinar em detalhes tudo isso em nosso trabalho aqui, ele soa mais como uma nota de rodapé de um produto muito mais denso. Apresentamos, portanto, de forma sucinta, suas bases teóricas e metodológicas. Temos os instrumentos para verificar tais influxos em Vieira e a forma como seu texto transita nessa linguagem e dentro de uma temática tão soberba. Vieira, assim, nos leva à sua própria utopia, escrita em caracteres teológicos, mas sem o costumeiro pedantismo e toque longínquo que a igreja empregava em seus sermões.

REFERÊNCIAS

- CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Brasília: Domínio Público, 2022.
- MELO, Sangia de. *Argumentação e persuasão: o Sermão da Sexagésima do Padre Antônio Vieira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Brasília: Domínio Público, 2022.
- VIEIRA, Antônio. *História do Futuro vol. 1*. Brasília: Unama, 2022.
- VIEIRA, Antônio. *História do Futuro vol. 2*. Brasília: Unama, 2022.

Recebido em 4 de janeiro de 2023

Aprovado em 2 de outubro de 2023

Licença: 

Roberto Nunes Bittencourt

Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduado em Letras pela Universidade Gama Filho.

Contato: robertonbitt@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9022-2963>

UM SATANÁS PELINTRA: UM EXERCÍCIO DE LEITURA DO MITO FÁUSTICO N' *OS* *MAIAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS

A DOWN-AT-THE-HEELS SATAN: A READING EXERCISE OF THE FAUSTIC MYTH IN THE MAIAS, OF EÇA DE QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p47-73>

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira¹

RESUMO

A intenção do presente artigo é realizar um exercício de leitura de *Os Maias* (2001) [1888], do romancista Eça de Queirós (1845-1900), assim pretende observar como certas características do 'mito fáustico' aparecem no decorrer do romance, quais sejam: o desejo pelo conhecimento e a contenda com o saber previamente estabelecido e o controle pelo próprio destino. Assim, o artigo será composto por três partes. Na primeira, apresentar-se-á a trajetória do mito fáustico até a sua recepção em Portugal, no século XIX tendo em vista que o mito fáustico mantém um núcleo duro ao mesmo tempo que se altera conforme o trajeto. Na segunda parte, pretende-se apresentar a aparição, para além do que é visto em *Os Maias*. Desse modo, considerar-se-á que o mito pode ser

ABSTRACT

The following essay intends to do a reading exercise of Eça de Queirós's (1845-1900) *The Maias* (2001) [1888], that wants to understand how specific characteristics of the faustic myth, just as the longing for the knowledge or the control of one's own destiny, appear during the novel. Therefore, the essay will be divided into three parts. The first one will show the path trodden by the faustic myth until it arrived in Portugal in the 19th Century, always minding how the faustic myth keeps a solid core at the same time it changes during the trajectory. The second part will present the apparition of the faustic myth in the queirosian works, aside from the one seen in *The Maias*. Thus, it will be considered that the myth can be found in the chronicle "*Mefistófeles*", from *Prosas Bárbaras* [1903]

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

encontrado na crónica “Mefistófeles”, de *Prosas Bárbaras* [1903] (1912), escrita para o folhetim da *Gazeta de Portugal*, de 1866 até 1867; e no romance *O primo Basílio* (1878). Do mesmo modo, ponderar-se-á um pouco sobre a localização d’*Os Maias* no contexto geral da obra queirosiana, como integrante do projeto literário “Cenas Portuguesas” ou “Cenas da Vida Portuguesa”. Por último, realizar-se-á uma análise de caso da obra de predileção, focando principalmente no primeiro volume do livro que, como foi possível observar, é aquele que traz em suas páginas as representações que consideramos mais pertinentes para uma leitura do mito fáustico. Do arcabouço teórico queirosiano, foi de valia o livro de Izabel Margato, *Tiránias da modernidade* (2008), e o livro de Sérgio Nazar David, *O século de Silvestre da Silva, vol.2: estudos queirosianos* (2007). Da mesma forma, os livros *Fausto na literatura europeia* (1984), organizado por João Barrento, e *O olhar de Orfeu* (2003), organizado por Bernadette Bricout, foram essenciais para uma ponderação bem fundamentada das bases históricas, literárias e filosóficas do mito fáustico.

PALAVRAS-CHAVE

Os Maias; Eça de Queirós; Fausto; Mito; Literatura Comparada.

(1912), written for the feuilleton of the *Gazeta de Portugal*, from 1866 to 1867; and in the novel *Cousin Bazilio* (1878). In the same way, it will be pondered about the place of *The Maias* in the general context of the queirosian works as an integrant of the literary project called “Portuguese Episodes” or “Episodes of the Portuguese Life.” Finally, in the third and last part, it will be done the analyses of the work of predilection, focusing mainly on the first volume of the book, which, as was possible to realize, is the one that brings in its pages the representations that we considered the most pertinent for a reading exercise of the faustic myth. From the queirosian critical fortune, it was extremely important the following books: Izabel Margato’s *Tiránias da Modernidade* (2008) and Sérgio Nazar David’s *O século de Silvestre da Silva, vol.2: estudos queirosianos* (2007). Equally, the books *Fausto na literatura europeia* (1984), edited by João Barrento, and *O olhar de Orfeu* (2003), edited by Bernadette Bricout, were essential for one’s well-organized thinking about the historical, literary, and philosophical foundations of the faustic myth.

KEYWORDS

The Maias; Eça de Queirós; Faust; Myth; Comparative Literature.

1 TRAJETÓRIA DO MITO – ORIGENS, TRANSFORMAÇÕES E RECEPÇÕES

1.1 PREÂMBULO

Assim como na ária inicial de uma ópera, cujo tom prepara a narrativa por vir, o presente estudo pretende, com essa introdução, apresentar o caminho das nossas ponderações sobre *Os Maias* [1888] (2001), de Eça de Queirós (1845-1900). Ainda que, é claro, é necessário que, antes de adentrarmos nas questões do romance, apresentar o que seria esse tal mito fáustico, quais seriam as suas características, ou melhor, quais seriam os seus problemas literários que instigaram dezenas de autores – prosadores, dramaturgos e poetas – a virem à sua porta deixar aos pés do portal obras das mais variadas, como espécie de tributo grave ou jocoso.

No entanto, como diz o subtítulo, cabe que explicitemos o que queremos e consideramos necessário apresentar, à guisa de preâmbulo. Ou melhor dizendo, o que é necessário explicitarmos para além da afirmação, não de maneira extremamente categórica – pois cabe que as nossas intenções de leitura não suprimam o que a própria obra tem a nos dizer –, a existência de uma apreensão do mito fáustico no romance.

Desta forma, gostaríamos de apresentar que ele estará dividido em três partes: “A Trajetória do Mito”, no qual irá apresentar o caminho do mito fáustico, indo das suas origens alemãs até a sua recepção no Século XIX e em Portugal especificamente; “Apreciações Fáusticas”, que abordará as aparições do mito fáustico na obra de Eça de Queirós; por fim, o último movimento, “*Je suis Mephisto*”, será aquele que lerá *Os Maias* de maneira mais próxima e que intuirá as aparições do mito na obra.

1.2 ORIGENS

Apresentada a estrutura do estudo, podemos prosseguir às trajetórias do mito fáustico. Assim, importa-nos apresentar, nesta subseção, como e qual foi essa trajetória até o que viria a ser a sua recepção em terras lusitanas no século XIX. Sabemos que por ser esse um movimento muito abrangente, iremos olhar de maneira um tanto mais breve e panorâmica sobre as manifestações de tal mito, retendo-nos, é claro, naquelas obras que, tendo em mente a sua importância na história da literatura, serão os principais, e em alguns casos os mais famosos, representantes do mito. Quais sejam: o *Volksbuch (História do Doutor João Fausto)* (1587), publicado por Johann Spies (1540-1623); o *Doctor Faustus* (1604-1616), de Christopher Marlowe (1564-1593); e o *Fausto* (1808-1831), de Johann Wolfgang Goethe.

No entanto, antes que prossigamos no desenrolar da perspectiva panorâmica proposta, é preciso um alerta: quando nos colocamos, quando nos posicionamos diante de um mito, nós temos de ter em mente que não necessariamente estamos olhando, lendo ou ouvindo uma versão definitiva, com todos os seus pontos estabelecidos de modo a não haver dúvidas da sua procedência. Lidar com um mito é como olhar para um busto de Jano e entender que por trás da face que olhamos há outra que não vemos. Compreendemos então o que nos fala Bernadette Bricout em prefácio do livro *O Olhar de Orfeu* (2003), no qual diz que:

o mito é sempre um jogo de luz e sombra, descoberta e recobrimento, ao mesmo tempo ingênuo e complexo, transparente e enigmático. [...] O mito ultrapassa as fronteiras dentro das quais gostaríamos de prendê-lo. Tal qual o espírito pairando sobre as águas no instante da criação, quando o mundo era somente caos, o mito vagueia (Bricout, 2003, p. 14).

O mito, então, envolto nesse caráter provisório e revoltoso, mostra-se, muitas vezes, avesso a, como bem fala Bricout, definições que estabeleçam uma chave de leitura unívoca. Por isso, a função que imaginamos ter a apresentação das transformações do mito fáustico seria a de atestar o conhecimento dessa ‘cadeia evolutiva’ de modo que, no instante em que seja realizado o embate com a obra de Eça de Queirós, compreendamos como certas características típicas do mito fáustico – o conhecimento como poder e a vontade de ultrapassar todos os limites do conhecimento pré-estabelecido; a tomada do próprio destino e as aspirações em limites – apareceriam e seriam relacionadas ao problema fáustico n’*Os Maias*. Assim, tal percurso permitirá observarmos como a específica obra de Eça de Queirós irá receptionar uma vertente romântica do mito e, a partir de sua postura crítica e a partir do conhecimento do autor da literatura fáustica anterior, irá apontar a fragilidade, além de ridicularizar tais impulsos fáusticos através das personagens.

Portanto, sem mais delongas, que as cortinas se levantem e possamos ver o desfile de alguns dos Faustos escolhidos, cada qual com o seu pacto, o seu diabo e a sua danação.

A primeira encarnação que olharemos aqui do mito, a *História do Doutor João Fausto*, de fato, é baseada em histórias da tradição oral alemã sobre, exatamente, um Fausto. Presumidamente nascido em 1480 e morto em 1540-1541, as lendas giravam ao redor da figura de um homem, filho de camponeses, cuja propensão para as Letras era tamanha e que, perseguindo a vontade de conhecer o mundo, se doutora em Teologia. Porém, pela sua personalidade ímpia e pelo ímpeto, os conhecimentos que estavam nas Sagradas Escrituras não eram o bastante e começam a perseguir um conhecimento especulativo.

Claro, essa é uma versão da história, saída do *Volksbuch*¹ de 1587 e

¹ Segundo Maria Helena Goncalves da Silva em nota de seu texto “A fixação literária do Mito de Fausto: *Volksbuch* de 1587”: “Os *Volksbücher* continham lendas e eram vendidos a preços ínfimos nas feiras, no século XVI” (Silva, 1984, p. 36).

já influenciada pela moral protestante emergente por causa da Contrarreforma, na qual Fausto é um herege que desafia o Deus ao renegá-lo e buscar um conhecimento que não se encontra na esfera humana. Pintado muitas vezes tal qual um médico, um alquimista, um mago, um charlatão; um herege que fez o pacto com o Diabo; como uma figura popular ou como pária social, é difícil, em si, estabelecer como seria a figura histórica do Fausto. Rita Iriarte, em ensaio referido anteriormente em nota, dirá que: “Esta disparidade de opiniões mostra a impossibilidade de reconstituir com rigor o significado da figura histórica de Fausto.” (Iriarte, 1984, p. 26). No entanto, ainda que as histórias populares que dão base ao *Volksbuch* não permitam estabelecer uma linha biográfica acurada, elas abrem espaço para que façamos uma leitura dessa figura importante que foi o Doutor Fausto dentro das contradições e das turbulências que compunham a sua época. Assim como abre diálogo conosco na contemporaneidade e ajudam a compreender o porquê da longevidade do mito, pois, como fala Iriarte (1984, p. 32):

Uma das razões que explicam a universalidade de Fausto é o facto de ele se situar entre duas fases da cultura europeia e participar de ambas. A reflexão sobre o mito de Fausto não só nos conduz à tradição mágica e religiosa subjacente ao mesmo, como também à reflexão sobre o sentido da ciência, do saber secularizado oriundo do século XVI e que, no mundo de hoje, coloca o homem em graves problemas. É na ciência que a sede de saber do homem contemporâneo se exterioriza, é essencialmente no campo da ciência e da técnica que ele faz as suas conquistas.

Dessa maneira, tornar-se-ia o Fausto uma figura que carregaria nas suas costas o peso de representar uma nova figura do sábio, que não mais está restrito ao conhecimento teológico, mas é revelador dos fenômenos da natureza, local tipicamente reservado aos mistérios divinos, pela natureza ter sido criação de Deus e somente Ele ser capaz de compreendê-la em sua totalidade.

O valor de transitarmos pelas histórias populares permite compreendermos para onde o *Volksbuch* de 1587 levou o mito fáustico ou que mudanças foram realizadas nele. Talvez, em primeiro lugar, uma grande mudança foi o uso da lenda para estabelecer um forte tom de moral protestante em suas páginas. O que antes havia de burlesco e anedótico, assume um tom prescritivo, como conto que adverte os perigos de sair do caminho da religião. Um conto no qual o “homem da ciência” que deseja o

reino físico, o mundo da mente e almeja ser parte das hostes do diabo, no fim, por sua ambição, é arrastado aos infernos, sem que haja a mesma piedade que Deus demonstrou para tantos outros Santos magos do passado que venderam a alma e então se arrependeram, sendo acolhidos pelo seio piedoso do Criador. O mito, alterado pela moral protestante, demonstraria que não haveria piedade para “um herói anti-ordem, anti-autoridade, anárquico, amoral, folgazão, dentro dos moldes de um dos arquétipos que C. G. Jung definiria séculos mais tarde – o malandrim, zombeteiro, artiloso e desordeiro” (Silva, 1984, p. 41). Desta feita, os valores fáusticos que aqui, na sua primeira forma, arregimentam-se e que formariam o caldo primordial do qual o mito cresceria e derivaria, partem de dois principais fatores: a) da intenção humana de dominar a natureza; b) da vontade humana de adquirir um conhecimento que “não” lhe pertence, questionando o previamente estabelecido. Ambos os fatores não seriam perdoados pelo estatuto moral protestante, pois tanto o conhecimento, reconhecido como conhecimento religioso, não poderia ser contestado, quanto a natureza, reconhecida como uma faceta de Deus, não poderia ser dominada pelos saberes científicos.

1.3 TRANSFORMAÇÕES

No final das contas, tal transformação do mito e o estabelecimento das histórias populares em um livro moralizante que, editorialmente fizera muito sucesso e fora vendido e reeditado diversas vezes, foram de extrema importância para a difusão da história para o mundo, mais especificamente o mundo anglófono do Século XVI a partir de uma tradução feita em 1592. Tal tradução permitiu que a influência do mito fáustico adentrasse no mundo da dramaturgia elizabetana, mais acuradamente na obra *Doctor Faustus* (1604-1616), do dramaturgo Christopher Marlowe.

O *Doctor Faustus*, ou *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604) ou *The Tragedy of Doctor Faustus* (1616)², foi escrito sob a influência, como dito

² A diferença de títulos e datas se deve ao texto de Marlowe possuir duas versões, chamadas de *A-text 1604*, e *B-text 1616*. No interior da fortuna crítica da obra dramática de Marlowe, a definição de qual é o texto original, qual seja, aquele que fora encenado enquanto Marlowe era vivo, ainda é motivo de debate. De todo modo, cabe salientar que ambos os textos apresentam diferenças em relação ao estilo e em relação ao modo como certos elementos da trama se se apresentam. Como não é o foco do nosso estudo analisar de modo preciso a crítica textual do *Doctor Faustus*, cabe que seja avisado ao leitor a existência do presente problema de fixação textual.

anteriormente, de uma tradução anônima para o inglês do *Volksbuch* de Spies, por volta de 1592. Deveras, mesmo que o núcleo duro da peça tenha sido uma história de tom moralizante sobre um homem, e mais prontamente, um homem do conhecimento que representava um perigo para a nova ordem religiosa emergente, a figura de Fausto não será pintada com o mesmo tom moralizador, ainda que, no seu fim, ao ser arrastado às profundezas pelas legiões infernais, o Doutor Fausto encontrara o seu destino trágico.

Na leitura dramática do mito feita por Marlowe, em sua primeira fixação literária, se assim podemos dizer, o Fausto continua sendo um estudioso – mago e teólogo –, portador de um pujante e nascente sentimento de individualidade em conjunção com uma inconformidade com os limites do saber e do conhecimento humano. Mesmo que possa parecer repetitivo, é sempre preciso salientar que essa inconformidade do saber, junto com uma sede de viver e de experimentar os sabores do mundo, não importando a moral vigente ou a integridade de outrem, é uma característica que vai ser retrabalhada e relida com o passar dos anos e com o desenvolvimento do mito. Igualmente, é na peça de Marlowe que há o estabelecimento dos princípios fáusticos do conhecimento como poder e da vontade de controle do destino.

Nessa primeira aparição literária, Fausto não é aquele que é tentado a assinar o pacto, pois, em verdade, é ele que invoca, sem querer, Mefistófeles e o convence de comprar a sua própria alma para vendê-la a Lúcifer. Tal venda rende-lhe em troca a servidão de Mefistófeles, além de mais vinte e quatro anos de vida nos quais poderia saborear dos prazeres do mundo. Mefistófeles, trajado de monge franciscano, aparece-lhe por vontade própria, atraído pela conjuração e pela heresia cometida. O próprio Mefistófeles, em diálogo com Fausto, tenta convencê-lo a abandonar a intenção de vender a alma, pois ele não sabe o que é a privação dos Céus³. Em resposta, Fausto troçará do sofrimento de Mefistófeles e dirá que ele aprenda com os modos de Fausto⁴ – que muitas vezes se refere a si mesmo na terceira pessoa – e que ele venderia tantas almas que pudesse,

³ “Isto é o inferno, não estou fora dele. / Pensas que eu, que vi de Deus a face, / e gozei das alegrias do Céu, / não sinto mil infernos de tortura / Por ser privado da alegria eterna? / Fausto, abandona essas demandas frívolas, / Que apavoram-me a alma que desmaia” (Marlowe, 2015, p. 285).

⁴ “Mas sofre tanto o grande Mefistófeles, / privado das celestes alegrias? / Com Fausto aprenda a viril fortaleza, / e desdenhe alegrias que não tem” (Marlowe, 2015, p. 286).

caso tivesse mais de uma⁵. Tal Fausto, personagem de Marlowe, na sua empáfia de conquistar o mundo sensorial e mental, tornaria-se a representação de “uma transformação ideológica que reflecte o individualismo económico nascente e o espírito pagão do Renascimento ou duma Idade Média herética” (Barrento, 1984, p.55-56). Ou como também diria Maria Helena Gonçalves da Silva (1984, p. 45):

O pícaro e pecador na visão do povo, a figura emblemática de um protestantismo em afirmação, o espírito inquieto do humanismo fundem-se na imagem de uma intensa inquietação metafísica. A tragédia de Marlowe perde o tom moralista do *Volksbuch* e Mefistófeles, apesar de investido duma comicidade burlesca, deixa de ser um estratega do mal para carregar toda a força da intimidação que uma figura de tão elevada hierarquia é capaz de exercer.

Sabermos dessa transformação do mito a partir da sua primeira apropriação literária permite compreendermos um pouco sobre a dimensão que ele tomara em suas formas posteriores, assim como permite compreender o caminho que fora pavimentado até esse momento. Desse percurso até agora, entendemos que, aquilo que poderemos chamar de a modernidade do mito fáustico, advém, principalmente, da sua lida com problemas que acompanham a civilização e literatura ocidental – que chamaremos de Europa nessa ocasião. Sobre tal problema da modernidade de Fausto, Pierre Chartier em texto “Avatares de Fausto”, encontrado no livro já citado, *O olhar de Orfeu*, dirá que:

Por isso, o termo tão gasto, ‘moderno’, convém muito bem a Fausto. Obviamente, em todos os tempos houve modernos no espaço europeu, instigados por novidades, embriagados às vezes por liberação, rompendo tradições desgastadas, imagens murchas e poderes usurpados. Seria esse até mesmo um dos traços, como o pensamento metafísico do ser, associado à transcendência, capaz de melhor definir esta civilização da qual saímos (Chartier, 2003, p.153).

No entanto, mesmo que possuidor desse espírito da modernidade, após a aparição do drama elisabetano de Marlowe, no Século XVI e XVII, outras aparições literárias do mito, pelo menos até o Século XIX, diminuíram e ficaram restritas, primariamente, ao território da Alemanha e da Áustria. Como diria Chartier, o mito não deixaria “correr por baixo do

⁵ “Tivesse eu tantas almas quanto estrelas, / e todas daria por Mefistófeles” (Marlowe, 2015, p. 286).

pano da Europa Ocidental” (Chartier, 2003, p. 154). Sobrevivendo, então, nas traduções realizadas do *Volksbuch* e nas encenações populares do mito fáustico, tendo, no século XVIII, assumido a feição que influenciará Goethe na produção de sua obra, o Teatro de Marionetes.

No entanto, antes que a obra de Goethe tomasse forma, outros escritores alemães do Século XVIII, em especial aqueles que participariam do movimento *Sturm und Drang*, também produziram as suas versões literárias do mito. Desses casos, é valioso mencionarmos uma versão do Fausto produzida por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que, sendo um Fausto do Século das Luzes, pretende salvá-lo da condenação eterna a que sempre esteve fadado, e glorificá-lo pelas características que antes eram execradas, mas que, agora, se tornariam representantes da emancipação do indivíduo burguês.

O *Fausto* (1808-1831), de Goethe, foi, como bem colocado no decorrer do presente estudo, um dos maiores, se não o maior representante do mito fáustico na literatura ocidental, considerado um trabalho de toda uma vida. A sua primeira manifestação literária foi produzida em 1773, sob o nome de *Urfaust – Fausto Original* ou *Fausto Zero* –, no qual as bases do que viria a ser a primeira parte do *Fausto* (1808) já estavam estabelecidas. Por ter sido produzida por mais de 60 anos, o poema dramático de Goethe carrega as marcas de sua irregularidade, refletindo, em certa medida, as mudanças literárias sofridas pelo próprio Goethe. As novas roupagens simbólicas dadas por Goethe ao Fausto o tornaram uma figura titânica, um novo Prometeu libertador.

De modo diferente aos *Faustos* anteriores, há um grande aprofundamento alegórico do mito na obra, uma complexificação da trama e uma reorganização das personagens dramáticas. Sobre essas mudanças específicas do mito, Chartier (2003, p. 156) diz que:

Com Goethe, Fausto, até então principal referência mítica da transgressão, torna-se um dos mitos centrais do nosso continente, modelo positivo, apesar da sua ambiguidade, crítico, apesar de seu gosto pelo risco, e isso a despeito daquilo que muitos epígonos tentarão fazer dele, em suma, uma fonte na qual virão beber, um a um, os mais eminentes espíritos, artistas e escritores, filósofos e pensadores.

O *Fausto*, que começara a peça como um velho estudioso solitário, que, decepcionado com a sua vida de estudos e com o local ao qual uma vida de estudo o levou, tenta, desesperado, convocar e atar o Espírito da

Terra à sua vontade, mas falha devido ao poder deste. Aquele, que ao seu chamado, atende Mefistófeles e é com ele que assina o pacto no qual vende a alma pela juventude que almeja, pela vida que pretende aproveitar e viver. Essa figuração de Fausto, como uma personagem envolta em melancolia, solidão e contemplação, acena para o modo como o homem do conhecimento ou os atributos intelectuais são vistos na tradição ocidental. Porém, esse homem, antes melancólico, após o rejuvenescimento, torna-se o que poderíamos chamar de um homem da ação que intenciona, a partir de um conhecimento positivo, ultrapassar os limites da experiência e do saber, não importando pelo que ou quem tal vontade trespassaria, nem tão pouco os horrores que a sua vontade entregaria ao mundo.

Desse modo, se a personagem de Fausto é, de tal maneira alterada, aprofundada e complexificada, tão pouco poderíamos esperar que isso não aconteceria com outras, ou que mesmo não surgiram novas personagens para o circuito do mito. Assim, Mefistófeles, que antes era bem mais próximo dos diabos medievais ou das suas representações lendárias anteriores, agora se torna um espírito da negação, fazendo o bem, pretendendo o mal. Como descreveria Silva, no escrito “O ‘Fausto’ de Goethe”, Mefistófeles seria: “Céptico, espirituoso, snob, desdenhoso, por vezes melancólico e covarde, ele é uma criação contraditória, complexa, tão moderna e civilizada quanto o doutor Fausto” (Silva, 1984, p. 72). Não seria ele, então, simbolizador ou portador do puro mal, como nas lendas era apresentado. A sua própria postura cética seria uma forma de afronta para uma das grandes apostas da modernidade, pois poderia demonstrar a então falha da razão pura como forma de conhecer o mundo, em vista da vivência e da experiência das coisas com a qual vai empurrando Fausto.

Antes que partamos para a parte final desse movimento, achamos válido apontar para outra personagem fulcral do poema, que é a jovem Margarida, mulher simples, com a qual Fausto vive sua primeira grande experiência e com a qual trava um amor sublime e profundo, mas com consequências trágicas, a morte da mãe, do irmão e de seu filho devido às ações de Fausto, que a abandona. No entanto, no momento de sua morte e condenação pelos homens, a sua alma é salva pelo coro celeste, devido à sua pureza. Sobre Margarida, Silva (1984, p. 74-75) faz um apontamento muito relevante:

Sabemos que Goethe queria, através do amor, da culpa e do suplício de Margarida, combater a moral austera e os preconceitos rígidos de

uma burguesia atrasada, moralista e intolerante que castigava com impiedade a mulher seduzida, ao ponto de a levar ao infanticídio.

Desta feita, com esse percurso realizado, pudemos notar que, com o passar dos séculos, houve uma complexificação do mito diante das suas origens do Século XVI. Porém, cabe sabermos como o mito ultrapassou as barreiras linguísticas que o prendiam às suas raízes e, portanto, percorreu a Europa e, por certo, poderíamos considerar, veio a ser um dos fatores que definiriam o Ocidente em sua interioridade.

1.4 RECEPÇÕES

Em princípio, mesmo que no século XVI o mito fáustico tenha feito sua primeira parada na Inglaterra e em outros países devido à disseminação da tradução do *Volksbuch* de 1587, a mais profunda dispersão do mito na Europa se deu no século XIX com a tradução feita por Gérard de Nerval (1808-1855), em 1827, do *Fausto* de Goethe. A presente tradução influenciou escritores de outros países europeus, como, por exemplo, Almeida Garrett (1799-1854) em Portugal, que utilizou o *Fausto* goethiano em “Dedicatória” encontrada no final do Capítulo XXVIII do *Viagens da Minha Terra* (1846), no qual é apresentada versão de fragmento da obra de Goethe. Nesse ponto, podemos considerar pertinente observar o fato da primeira recepção portuguesa vir da mediação francesa, para, somente mais de vinte anos depois, em 1867, ter surgido a tradução da primeira parte do *Fausto*⁶ diretamente do alemão feito por Agostinho d'Ornellas.

Retornando à recepção francesa do mito, a tradução de Gerard de Nerval, é preciso colocar que, para além da recepção dos literatos, foram abertas as portas para uma transformação do mito ainda mais popular e que alcançou esferas sociais que as obras literárias, em princípio, não eram capazes de alcançar. Tal nova transformação fora ocasionada pela adaptação operística do mito, a primeira Hector Berlioz, citado no primeiro movimento do nosso estudo, em *La Damnation de Faust* (1846), que, segundo prefácio do próprio autor, era uma adaptação dos versos de Goethe, por conta da impossibilidade de musicalizar a obra de Goethe em sua inteireza sem que fosse realizada alguma modificação grave em seus versos.

⁶ A tradução da segunda parte foi finalizada somente em 1873.

Berlioz abriu espaço para duas outras óperas sobre a temática: o *Faust* (1859), de Charles Gounod (1818-1893), e o *Mefistofele* (1868), de Arrigo Boito (1842-1918). Sendo destas, a que fez maior sucesso, tornando-se uma das operas mais encenadas na Europa, foi o *Faust*, de Gounod. Sobre as operas, Luiz Francisco Rebello, diz em “O Mito do Fausto no Teatro Português”: “A partir de então, pode dizer-se que nenhum país da Europa houve em que o tema não conhecesse aflorações” (Rebello, 1984, p. 139).

No entanto, apesar da popularidade alcançada pela ópera de Gounod, aparentemente, ocorre uma simplificação dos caracteres poéticos e dos problemas literários, filosóficos e metafísicos da obra base, assim como um afinamento das personagens clássicas do *Fausto* goethiano. Sobre essa questão, fala Pierre Chartier (2003, p. 156):

Se, num caso como no outro, [Fausto de Berlioz e Gounod] Fausto e Mefisto perdem de modo inegável sua força poética e intelectual de contestação, se Margarida não tem mais a mesma complexidade humana, será em proveito de uma legibilidade da obra, até então sem igual; o tema de Fausto, sem as marcas da tragédia de Goethe, alcança, graças à ópera, uma notoriedade universal. O mito, sob sua forma romântica, acelera sua corrida triunfal, portado nas asas de uma música popular renovada.

Segundo Chartier, então, uma maior recepção da obra pressuporia uma simplificação em face do rejuvenescimento do mito na cultura europeia, assim como esse seria o preço a ser pago pela maior legibilidade e pela glória de ser uma das óperas mais populares do século XIX. Porém, achamos importante dizer que, ainda que essa popularização tenha acontecido às custas da profundidade do mito, as personagens ainda carregam, mesmo que de maneira mais branda, os problemas literários de seus antecessores.

Agora, retornando para a recepção do mito em terras lusitanas, há um ponto levantado por Maria Manuela Gouveia Delille, em “O Fausto de Goethe na literatura portuguesa do século XIX”, que nos ajuda a elaborar um modo de compreender a expansão do mito em Portugal. Segundo ela, haveria três caminhos para a recepção: o primeiro por meio das traduções da própria obra – ponto que já fora abordado anteriormente –; o segundo seria o das apreciações críticas; e o das emulações da obra por escritores portugueses. Curiosamente, como ela mesmo aponta, todos esses caminhos partem de Almeida Garrett; seja pela tradução realizada por ele

do *Fausto*, de Goethe, seja por apontar a necessidade de ser escrita uma obra sobre o Fausto português, o São Frei Gil⁷, intencionando um processo de nacionalização do mito.

Seguindo na ordem pensada por Delille, temos de entender que, para além das traduções realizadas por Almeida Garrett e por Agostinho d'Ornellas, houve as traduções de trechos do *Fausto* por Antero de Quental, Cândido de Figueiredo, António Feliciano de Castilho e Domingos Enes entre 1870 e 1872. De todas as traduções mencionadas, a de Feliciano de Castilho foi pivô de grande polémica – por ter sido uma versão feita a partir do cotejamento de uma tradução portuguesa, advinda do irmão de José Feliciano de Castilho, e de uma tradução em prosa do alemão –, chamada de Questão do “Fausto”, de certo modo uma continuação da Questão Coimbrã.

É necessário ser dito que não é apenas por conta qualidade da tradução realizada por d'Ornelas, que o *Fausto* goethiano irá ganhar fama e tanto interesse junto ao público e aos literatos. Como vimos anteriormente, o *Faust*, de Gounod, foi uma febre em toda a Europa, e em Portugal não foi diferente. Como afirma Delille (1984, p. 148):

O forte interesse pela tragédia goethiana e seus protagonistas que se verifica em Portugal nesses anos está, a nosso ver, estreitamente relacionado com o êxito obtido pela ópera *Fausto* de Gounod, que se estreia no Teatro de S. Carlos em Dezembro de 1865 e, até princípios de 1872, perfaz um total surpreendente de 87 récitas, sempre com grandes enchentes.

Não sendo surpreendente, portanto, que possamos observar em ambas as obras a influência do mito fáustico, pois, como já vimos, Eça de Queirós era um leitor de Goethe e ouvinte de Gounod. A partir disso, podemos realizar o balanço crítico lido na crônica “Mefistófeles” anteriormente apresentada aqui. Nesse ponto, Eça se tornara um dos críticos dos *Faustos* na literatura portuguesa, que tanto produzia uma

⁷ Dom Gil Rodrigues de Valadares (1190-1265), conhecido por São Frei Gil de Santarém, nascido em Vouzela, foi um frade dominicano médico, taumaturgo, teólogo e pregador de grande renome e projeção. Foi beatificado por Papa Bento XIV em 9 de maio de 1748. De acordo com as lendas e as histórias, aprendeu magia de um estranho que, em troca, requisitou a entrega de sua alma ao diabo e a assinatura de um pacto de sangue. Após a assinatura, passa Frei Gil por diversos percalços e provações que testam a qualidade de sua alma e da sua fé, até determinado momento, no qual o diabo é compelido a devolvê-la e coloca o pacto assinado no altar da Virgem Santíssima, representando a retomada da alma de Frei Gil à Deus.

leitura sobre o mito, como o transformava no decorrer de sua obra, como vimos. Ou, como diria Roberta Rosa Araújo em dissertação produzida sob o título *O legado de Fausto na obra de Eça de Queirós*, “Esta preferência pelo tema fáustico, pode ser detectada nos textos analisados no qual o autor português retrabalha este tema: ora parodiando, ora parafraseando, ora estilizando” (Araújo, 2008, p. 86).

No entanto, não é somente Eça de Queirós que produz uma obra literária que tem como parte de sua temática o mito fáustico. Outro poeta do século XIX, António Duarte Gomes Leal (1848-1921) ou Gomes Leal também produziu diversos poemas, sendo longos ou não, nos quais o mito é relido. Tais obras são: *A Tragédia do Mal* (1868); *Vertigem ao Infinito* (1869); *Anti-Cristo* (1884); *Vigílias de Fausto* (1895); *Psicose do Fausto* (1901) e *Mefistófeles em Lisboa* (1907).

De toda feita, esperamos que esse longo movimento consiga ter preparado o estudo de caso que pretendemos – o mito fáustico na obra de Eça de Queirós, assim como n’*Os Maias* – e que não tenha sido tão fastidioso para leitura, ainda que rápida, da vida de um mito de mais de cinco séculos. Claro, temos a grave compreensão das limitações, em um trabalho como o nosso, de abarcar o mito fáustico em sua totalidade, por isso mesmo optamos por realizar pinceladas gerais e elaborar uma visão panorâmica de modo que os pontos levantados sirvam de estofa literário para o que veremos, exatamente, n’*Os Maias*.

2 APRECIÇÕES FÁUSTICAS – APARIÇÕES DO MITO FÁUSTICO EM EÇA DE QUEIRÓS

Ao iniciarmos esse novo movimento, achamos cabível colocar que tal observação, a de apontar aparições fáusticas na obra do nosso autor de predileção, não é nova, seja quando avistamos a obra de Eça de Queirós em sua completude, seja quando procuramos a fortuna crítica que a rodeia e que a contempla. Podemos ver as aparições do mito fáustico, e mesmo a utilização de figuras como Diabo, em outras produções de Eça de Queiros. Essas aparições poderiam ser vistas naquilo que Jaime Batalha Reis (1847-1935) chamaria, citando as palavras do próprio Eça, da sua fase romântica⁸,

⁸ Na permissão de citarmos a introdução escrita por Batalha Reis para o *Prosas Bárbaras*, na qual ele expõe trecho de escrito do próprio livro chamado *Uma carta (a Carlos Mayer)*, que diz: “Nesses primeiros escritos Eça de Queiroz era, na verdade, o que geralmente se denomina um ‘Romântico’”. E continua: “Ele próprio dizia da época imediatamente anterior: ‘Naqueles tempos

encontrada principalmente nos escritos produzidos para os folhetins da *Gazeta de Portugal*, de 1866 até 1867, e que foram reunidos postumamente por Batalha Reis em um livro chamado *Prosas Bárbaras* [1903] (1912), nome sugerido, igualmente por Eça de Queirós⁹. Em tais *Prosas Bárbaras*, a figuração de Fausto, enquanto personagem literária e obra, e do Diabo estariam presentes nas crônicas “Macbeth” e “Mefistófeles” e no conto “O Senhor Diabo”.

Da mesma maneira, tais figurações estariam presentes também em obras posteriores. Sejam as que comporiam o projeto literário “Cenas Portuguesas” ou “Cenas da Vida Portuguesa”, pautado na produção de uma literatura engajada na estética realista-naturalista¹⁰, estabelecendo, com essa estética, por vezes, um movimento de atração e repulsão, ou insistência e superação, como diz Nazar David (2007), ao aludir a relação de Carlos da Maia e Maria Eduarda, personagens principais d’*Os Maias* (1888), e a forma como são ligados o amor e o desejo sexual na obra, que em muito diferiria em abordagem estética de obras anteriores e pertencentes a esse projeto literário, como *O crime do padre Amaro* (1876-1880)¹¹ e *O primo Basílio* (1878).

Retomando, tal projeto teria como uma das suas grandes intenções a produção de uma arte revolucionária que criticaria os valores – entranhados de beatismo católico e ainda ‘empacados’ na literatura romântica – da vida burguesa portuguesa. Se anteriormente denominamos de revolucionária essa perspectiva, é necessário que paremos o desenrolar do texto e respiremos um pouco nessa conceituação, por conta das possibilidades de compreensão polissêmicas que tal termo permite. Desta feita, se então chamamos de revolucionária, estamos pensando no sentido de uma revolução liberal, anticlerical, ancorada em certos princípios de uma conduta advindas da Ilustração francesa. Como bem diz Nazar David (2007, p. 89):

o ‘Romantismo’ estava nas nossas almas. Fazíamos devotamente oração diante do busto de Shakespeare” (Reis, 1912, p. 18).

⁹ Como coloca Batalha Reis, transcrevendo conversa que tivera com Eça de Queirós: “ — Tens talvez razão, com efeito — está claro, tens razão. Talvez se deva publicar isso em livro. — E acrescentou muito grave: — Mas sob o título crítico e severo de *Prosas Bárbaras*” (Reis, 1912, p. 52).

¹⁰ Usamos a terminologia realista-naturalista baseados nas apreciações, que serão no decorrer do texto levantadas, feitas por Sérgio Nazar David em seu livro *O Século de Silvestre da Silva, vol.2: estudos queirosianos* (2007).

¹¹ Datas referentes à primeira versão e à última versão d’*O crime do padre Amaro*.

A arte revolucionária que Eça acredita necessária seria “uma bengalada do homem de bem” nessa sociedade que “não está na verdade” e que por dever tem que ser atacada. É uma sociedade que reclama um “artista vingador”. É esse artista que Eça de começo quer ser.

Seria, então, uma arte revolucionária que pretenderia reclamar a contemporaneidade para a sociedade e para a literatura portuguesa, ou seja, a intenção de reclamar para esse país, Portugal, que se encontrava, de certo modo, na periferia da Europa, a nova leva de valores que frutificavam na Europa (ou Ocidente como um todo), estariam se mostrando cada vez mais presentes e preponderantes. Assim, segundo as colocações que Isabel Margato no livro *Tiraniias da Modernidade* (2008) faz sobre a Geração de 70, da qual fazia Eça parte, e a relação que os jovens coimbrãos tinham com a galopante modernidade e a ‘decadência’ portuguesa, podemos entender que: “ser moderno também é perceber agudamente o descompasso existente entre os países produtores dessa nova realidade e os situados numa margem onde a modernidade só existirá concretamente nas manifestações da consciência de uma elite intelectual” (Margato, 2008, p. 10).

Para além dessa interseção conceitual e das intenções regeneradoras desse projeto literário, para que não fuçamos do que propomos, vale, como fora feito anteriormente, mencionarmos algumas outras obras, seja das que fazem parte das “Cenas Portuguesas”, seja as que não estão prontamente inseridas nesse projeto estético, que portam uma aparição do mito Fáustico. E tais obras são: *O primo Basílio* (1878), no qual o *Faust* (1859), ópera de Charles Gounod (1818-1893), se faz presente na obra inteira; *O Mandarim* (1880), um conto longo, publicados em folhetins, no qual o diabo se faz presente e é considerada, ainda que trazendo elementos alheios à cartilha estética naturalista, o “ápice do realismo-naturalismo de Eça” (David, 2007, p. 11); e *São Frei Gil* (1891), escrito inacabado sobre a vida do Frei Gil, santo português, considerado na tradição como o *Fausto* português e figura recorrente na literatura portuguesa como um todo.

Depois de curto caminho no qual passamos, de modo muito breve, sobre tais obras de Eça de Queirós é possível notarmos que a temática fáustica não é nada estranha para Eça de Queirós, tendo em vista que ela atravessa algumas de suas obras mais importantes. De tal maneira que tais aparições não são estranhas quando atentamos para as influências literárias que formaram Eça, pelo menos, de acordo com Batalha Reis (1912,

p. 24-25), seriam:

Ássim as primeiras influências que actuaram em Eça de Queiroz, — aquelas que mais evidentemente se reconhecem nas suas primeiras criações literárias, os escritores de cuja frequentação eu posso dar testemunho, — foram principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire; mais distantemente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Poe, e, envolvendo tudo poderosamente, Vítor Hugo.

O crucial de realizarmos essa citação de Batalha Reis não advém somente da necessidade de conhecermos um tanto mais das influências de Eça de Queirós, mas principalmente de encontrarmos na lista o nome de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), polímata, grande autor alemão e escritor do poema dramático *Fausto*¹² (1808-1832), obra na qual trabalhara durante toda a sua vida e que viria a ser uma das mais famosas transformações literárias do mito fáustico. Nesse ponto apresentado, além de compreendermos Eça de Queiroz como um leitor de Goethe e um leitor de *Fausto*, a partir da tradução feita por Gérard de Nerval, podemos observar o autor como um apreciador da literatura e do imaginário fantástico que povoava tal literatura. Novamente, Jaime Batalha Reis nos demonstra isso ao observarmos os escritos reunidos por ele reunidos, dizendo da seguinte maneira:

Por toda a parte, nos escritos das *Prosas Bárbaras*, se encontram os mitos, as cores e formas do maravilhoso popular germânico, os aspectos evocadores da natureza alemã, as personalidades da História do Norte da Europa localizando, a cada passo, as fantasias do romântico português (Reis, 1912, p. 28).

No mais, não é somente com a influência literária do *Fausto* goethiano que Eça de Queirós teve contato, como vimos anteriormente, o *Faust*, de Gounod, exerceu papel na apropriação queirosiana do mito, tanto que a crônica *Mefistófeles*, publicada em *Prosas Bárbaras*, exercita uma leitura crítica da ópera de Gounod em relação a sua fonte original e afirma,

¹² O *Fausto*, de Goethe, é dividido em duas partes. A primeira parte, *Fausto I*, fora publicada em 1808, e a segunda parte, *Fausto II*, fora publicada postumamente em 1832. Segunda parte essa que fora escrita e ocupou o seu pensamento até os últimos momentos de sua vida, como bem podemos observar nas *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832* (1836-1848), de Johann Peter Eckermann (1792-1854).

dentre muitas outras pontuações as quais pretendemos retornar mais em frente, que, “Aquela ópera é uma simples aventura do antigo Diabo” (Queiroz, 1912, p. 207). Lembrando sempre que esse diabo, Mefistófeles, não é frágil diabrete, mas figura potente e central da obra, na visão de Eça de Queirós.

Para que nos aproximemos mais do encerramento desse movimento introdutório, cabe entendermos, por fim, o que comporia tal mito fáustico. Nesta intenção, pois, como veremos em breve, ainda que o os seus pontos narrativos fundamentais¹³ possam se manter em seus filhos legítimos, nos ilegítimos por sua vez, ou seja, naqueles que não carregam o seu nome, mas que têm seu sangue – suas letras e linhas –, serão as questões internas que caracterizarão um *ethos* fáustico, qual seja: a compreensão do conhecimento enquanto poder; as aspirações sem limites; o expansionismo da vontade humana; a tentativa de domar a natureza; e a batalha pelo controle do próprio destino.

Acho necessário afirmarmos que não é preciso que uma obra cumpra todos essas categorias para estar no *hall* de obras fáusticas. No entanto, tais informações nos ajudam a ter uma direção, principalmente quando lidamos com um mito de mais de quinhentos anos, cuja história é variada e os representantes são figuras de grande nome. Por isso, no término dessas considerações, que se apresente o segundo subtítulo e seu movimento.

3 JE SUIS MEPHISTO – O FÁUSTICO EM OS MAIAS

Antes que comecemos verdadeiramente o movimento final, no qual, em seu desenrolar, as personagens d’*Os Maias* se prepararão para uma festa à fantasia – cada uma vestindo a capa que lhe deve –, tal a *soirée* dos Cohens, no Capítulo IX do primeiro volume da obra, um aviso é necessário. Tal aviso, menor, para que não seja do enfado, consiste em considerar que, dos dois volumes d’*Os Maias*, iremos focar no primeiro,

¹³ Fazendo uso de leitura realizada por Rita Iriarte em ensaio “Fausto: A História, a Lenda e o Mito”, encontrado no livro *Fausto na literatura europeia* (1984), podemos entender que na sua formação primeva, enquanto conjunto de histórias populares sobre o Doutor *Johann Fausten* contadas nos principados que compõem a atual Alemanha do Século XVI, o “mito de Fausto constituiu-se em torno de dois elementos oriundos da tradição literária: o motivo do pacto com o diabo e a figura lendária do mago” (Iriarte, 1984, p.11). Porém, tais elementos narrativos, claro, com a transformação do mito, também se alteraram.

que, como pudemos tecer com mais atenção, é aquele que traz em suas páginas as representações que consideramos mais pertinentes para uma leitura do mito fáustico, assim como as personagens de nossa predileção serão João da Ega e Carlos da Maia, cada qual carregando, respectivamente, Mefistófeles e Fausto

Os Maias, como a própria fortuna crítica nos mostra, é um romance no qual o projeto da arte revolucionária pela qual Eça de Queirós combatia estava vivo e pulsante, sendo integrante do “Cenas Portuguesas”, mesmo que com colorações não tão ortodoxas, se assim é nos permitido dizer. E exatamente por fazer parte desse projeto, que o foco do olhar crítico de Eça de Queirós não estava virado para o que Izabel Margato chamaria de mundo da pequena burguesia (*O Primo Basílio*) e do baixo clero (*O crime do padre Amaro*). Para ela, “O escritor olha a sociedade burguesa de um lugar bem definido, bem demarcado: o da alta burguesia portuguesa ou, mais especificamente, o do seletivo grupo que se reunia no Ramalhete.” (Margato, 2008, p. 14). Nessa perspectiva, Carlos da Maia, João da Ega e outras personagens estarão na mira de certo escrutínio e as suas ações serão avaliadas, por muitas vezes, pelas palavras de um narrador irônico, o que causará comicidade, principalmente nas cenas de João da Ega, mas que, no final das contas, terá um efeito questionador quanto ao que cada uma das personagens representa.

Ainda em Margato (2008), reconhecemos que a divisão realizada por ela dos romances de Eça de Queirós que faziam parte do “Cenas Portuguesas”, entre *Cenas de Maldizer* – de uma primeira fase na qual a crítica é mais aberta, sarcástica e desdenhosa – e *Cenas de Escárnio* – de uma segunda fase na qual a crítica é velada, irônica e corrosiva – é pertinente. Pois para ela, *Os Maias* seria o maior representante dessa segunda fase.

Dessa maneira, partimos dessa perspectiva ao percebermos que os elementos fáusticos da obra – citando especificamente: a aspiração sem limites; o controle do destino e a vontade de conhecer para além do estabelecido – aparecem de maneira velada, pois não há pacto, nem aparição do diabo, nem elementos fantásticos, somente a denominação entre si das personagens e cenas que indiquem referencialidade da obra para com as literaturas anteriores. Da mesma forma, tais elementos, como ditos anteriormente, transfigurados pela época numa coloração romântica e “positiva”, são alvos de uma crítica mordaz do narrador. Desta feita, a leitura realizada por nós da crítica velada do romance também poderia

assumir uma perspectiva maior caso notássemos que, se tal fáustico, ainda que mantendo o seu núcleo duro, assume um tom romântico, a sua inscrição em uma obra cujo subtítulo apresenta “Episódios da Vida Romântica”, poderia ser lido não só como velado, mas como ostensivo.

Em tal situação, teríamos que ter em mente, segundo o que foi escrito por Delille (1984, p. 152), que:

Alguns anos mais tarde, em 1866-67, o jovem Eça de Queirós, nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, identifica Fausto com o tipo soberano do romantismo “em que se resumem todos os sofrimentos, todas as desesperanças, as melancolias, as incertezas, as penumbras, as aspirações, os lirismos desta época pálida e doentia”.

Assim, uma crítica de Eça ao romantismo perpassaria também, em segundo plano, no desmantelamento do fáustico enquanto ideia atingível na sociedade portuguesa presente na sua obra. Destarte, passada essa pontuação, perseguiríamos a aparição desse mito focando principalmente nas ações das personagens, nas suas características e nos acontecimentos do romance.

A leitura que propomos de Eça seria a de que, então, o mito assumiria uma releitura essencialmente irônica, exatamente por Fausto ser uma representação, um tipo ideal e soberano do espírito romântico, como é possível ver na obra *Prosas Bárbaras*. Nessa esteira, seguimos a vida romântica vivida pelas personagens, como é alegada por João da Ega, ao falar que a paixão era aquilo que dava relevo à vida, em conversa com Carlos da Maia no último capítulo¹⁴. O curioso de tal afirmação de João da Ega é que ela descasca a máscara que as personagens trazem no primeiro volume do livro. Ou, por certo, contradiz, em partes, pois talvez isso já estivesse traçado nas entrelinhas, principalmente quando observamos os atos das personagens, quando mais novas, as suas vontades a floradas e portadoras de grande aspiração e ímpeto, em comparação com o que elas representariam enquanto mais envelhecidas e aburguesadas.

Mas quais são essas mudanças? O que haveria de tão irônico nesse acomodamento da vontade? Para essas questões, será preciso que nos aproximemos das personagens e as coloquemos diante das fantasias que

¹⁴ “– E que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão” (Queirós, 2001, p. 485).

lhes caberiam. Nessa situação, observaremos certas características que os integrariam ao histórico das personagens fáusticas – enquanto personagens literárias – como homens da ciência, do conhecimento ou do demoníaco, atentando a questões de ordem figurativa. Da mesma forma, sobre essas personagens, realizaremos escrutínio entre o seu modo de agir, suas ações e a correlação destas com o problema fáustico em suas histórias.

Portanto, se formos observar Carlos da Maia como personagem que assumiria o papel de Doutor Fausto, a sua educação inglesa é motivo de aproximação da figura a ser representada. Pois, de modo diferente da do seu pai, Pedro da Maia¹⁵, Carlos teria uma educação focada no fortalecimento do corpo, pelos exercícios de ginástica e da mente, pelas ideias iluministas – o perseguir a virtude pela virtude, não por ameaça da condenação – e, potencialmente, anticlericais – isso se visto da perspectiva de um católico –, passadas pelo avô, D. Afonso. Em vista da sociedade portuguesa, uma educação como essa transformaria Carlos da Maia em uma figura questionadora e, de certo modo, disruptiva, tendo em vista que ele, potencialmente prefigurando um homem fáustico, poderia reger e reformar o estatuto da ordem pré-estabelecida, o conhecimento positivo lhe daria controle sobre o mundo ou melhor, seria chave para alavancar mudanças. Aqui, uma chave essencial de compreensão é a de que o ideal fáustico, ainda que carregado de significações, estará atrelado ao local de produção e sua historicidade, pois como diz João Barrento (1984, p. 108) sobre a atualização dos mitos:

Creio que ela vem da possibilidade de aculturação dos mitos, da sua funcionalização histórica e ideológica. Ou seja: do preenchimento, que pode ser ‘cultural’ ou pessoal, do seu núcleo ‘vazio’, mas invariável e ‘coriáceo’, como diz Gilbert Durand, núcleo esse que é, afinal, o que no mito existe de mais pleno, mas também de mais vulnerável, sempre à espera de ser preenchido – qualquer coisa como os ocos e vazios numa escultura de Henry Moore, que cada um de nós preenche com os olhos e com as mãos.

Portanto, as apropriações que possivelmente vejamos no texto de Eça de Queirós carregaram, claro, uma partícula rija dos conceitos e condutas, mas também leem o mito de acordo com sua particularidade, potencialmente vendo o fáustico como uma “potencialização dos desejos

¹⁵ Como coloca Sérgio Nazar David (2007, p. 30): “educado à portuguesa debaixo das batinas dos padres”.

subjetivos”, como diria Barrento (1984) ao descrever os Faustos produzidos nos primeiros anos do Século XIX.

Retomando, a educação iluminista que recebera na infância poderia conceder-lhe os ares de Fausto, da personagem fáustica, um homem do conhecimento e da ciência, mas o que lhe entregaria a aparência maior seria a sua formação em Medicina. Na intenção de levar a prática a sério. A sério, porém, que no decorrer dos anos de formação, fora esquecido em face das artes, da literatura e das discussões revolucionárias e de tópicos tão mais atuais¹⁶ do que os textos de medicina. Ainda que houvesse em Carlos da Maia a vontade de levar a sério o ofício com o qual trabalharia, mesmo quase reprovando e sendo salvo por sua condição financeira e por sua fama, o veneno do diletantismo corria em suas veias, como diria seu amigo João da Ega. Em tal ponto, Carlos da Maia poderia muito bem ser um homem fáustico aos moldes do romantismo, aquele que persegue suas vontades e desejos. No entanto, tal diletantismo romântico não é narrado de modo prestigioso no romance, e nem Carlos da Maia se satisfaz com a posição na qual se encontra. A visão crítica que a narração impõe a uma subordinação do fáustico ao romantismo ou mesmo a consideração que, um homem fáustico, não-romântico e imbuído do pensamento científico moderno e europeu não poderia existir em Portugal, mesmo com uma educação que não lhe corrompa com a cruz e a batina, é patente, pois ele ainda será vítima do aburguesamento de sua vida e daqueles que pertencem à sua classe.

Uma continuação das ações de Carlos da Maia no romance poderia demonstrar o quanto mais suas ações, mesmo que intencionalmente fáusticas, no sentido mais grave de aspirar por uma tomada do seu destino e por perseguir um conhecimento ulterior e grandioso, terminam somente em um acomodamento burguês e em uma vontade pequena e vã. Vejamos, já formado, pretende clinicar, montar laboratório e escrever um livro que faça diferença na medicina portuguesa, mas como o veneno lhe habita o sangue, tais vontades se perdem, ainda que com as bases constituídas, diante das artes. O luxuoso consultório montado não lhe rende, o laboratório não produz a solução alquímica que lhe daria prestígio

¹⁶ “– Havia ruidosos e ardentes cavacos, em que a Democracia, a Arte, o Positivismo, o Realismo, o Papado, Bismarck, o Amor, Hugo e a Evolução, tudo por seu turno flamejava no fumo do tabaco, tão ligeiro e vago como o fumo. E as discussões metafísicas, as próprias certezas revolucionárias adquiriam um sabor mais requintado com a presença do criado de farda desarrolhando a cerveja, ou servindo *croquetes*” (Queirós, 2001, p. 62).

e o livro se reduziria a artigos de jornais, receitas e um artigo sobre medicina antiga grega. Carregava o destino de uma péssima estrela.

Como um Doutor Fausto talvez estivesse bem mais próximo da definição que Eça de Queirós daria da personagem Fausto em Gounod, um Fausto retirado da potencialidade dada por Goethe e amenizado pelas intenções sentimentais românticas:

Nela, o Fausto não é o sábio que penetrou a medicina, a física, a lógica, a dialéctica, a dogmática, a teologia, a metafísica, para quem os seis mil anos do passado são apenas o prefácio do saber humano, que procura o X terrível da equação dos astros, e que ao ruído que faz a sua alma buscando através da natureza o Deus fugitivo, [...] Não. Na ópera. Fausto é simplesmente um daqueles ambiciosos grotescos, que contratavam por escrito com o velho Diabo, nos claustros malditos, lhe compravam a realização de um desejo, por uma pequena coisa desprezível, menos valiosa que o dinheiro e que os estofos, uma coisa inútil e estéril, que se lhe atirava desabridamente — e que era simplesmente a alma! (Queiroz, 1912, p. 208).

Dura que seja a comparação e mesmo que não haja uma venda da alma ao demo, o apequenamento da vontade de Carlos perante a permeação do conhecimento, ainda que cheio de ímpeto de curto-fôlego, é irônica. Pois caso Carlos fosse representar o “homem fáustico”¹⁷ encontrado nos mitos, nessa releitura realizada por Eça, a busca pelo conhecimento, seria, por fim, sempre falha, pela incapacidade desse homem romântico, de impotente espírito fáustico, de cumprir as aspirações que tanto lhe insuflam o peito.

Quanto ao princípio do prazer, isso sim é por ele perseguido, seja no caso que tem com a Gouvarinho, seja nas relações que travou com a prostituta *Encarnacion*. Porém faltava-lhe algo, algo que lhe deixava indiferente perante as carícias da Gouvarinho e inerte para os sentimentos. Sobre essa falta, lembra-nos bem Sérgio Nazar David (2007, p. 103) citando trecho de *Os Maias*: “Os padres da Igreja – diz Carlos da Maia a João da Ega – tinham-lhe ensinado que ‘a grande tortura de Satanás é que não podia amar’. E completa: ‘sou impotente de sentimento, como Satanás...’. Carlos ainda não tinha conhecido Maria Eduarda”. É o encontro e a relação amorosa de certo modo trágica que tem com Maria Eduarda, muito distante de uma Margarida

¹⁷ “Homem Fáustico” que segundo João Barrento em “Fausto: as metamorfoses de um mito”, seria composto pelo “desejo do conhecimento” e pelo “princípio do prazer”.

ingênua¹⁸ e próxima de uma Helena de Tróia¹⁹, personagem mítica que aparece tanto no *Fausto* goethiano quanto na tragédia de Marlowe. Ainda que não venhamos a falar aqui de Maria Eduarda e como ela poderia ser vista no mito fáustico, achamos que pode ser profícuo, futuramente, nos aprofundarmos um tanto mais na figura feminina em *Fausto* e na sua reprodução em representações posteriores do mito.

Colocando-o defronte ao espelho de Doutor Fausto, a fantasia serve a Carlos, mas os seus gestos e a atuação são incompletos pelo trabalho de reconstrução irônica do mito na obra. E quanto a João da Ega? O que poderíamos falar de si, que no capítulo IX do primeiro volume se prepara a sua fantasia de Mefisto para *soirée* dos Cohens encontra a sua amante, Rachel Cohen, que estaria lá vestida de Margarida. De si, cuja carapuça de diabo lhe serve bem pelas suas atitudes?

Como personagem, vemos João da Ega, filho de mãe rica e viúva, que, nos tempos em que Carlos da Maia estudava medicina, estava às voltas com a formação em Direito, a qual andava vagarosamente. Considerado na sua cidade natal, Celorico de Basto, e na Academia que, nas figurações de homem fáustico, decerto ironicamente apresentado pela narrativa: ele espantava pela audácia e pelos ditos, como o maior ateu, o maior demagogo, que jamais aparecera nas sociedades humanas (Queirós, 2001, p. 64).

Em suma, João da Ega acumularia em si a figura de um herege, que busca os prazeres do mundo e a alteração da ordem vigente. Muito bem poderia ser trajado de Doutor Fausto. Isso, se lembramos do modo como o Fausto fora representado em Marlowe, pela sua postura questionadora, impávida, e dominadora da vontade humana e do seu Mefistófeles. Da mesma forma que Carlos da Maia, João da Ega possuía aspirações amplas. Disruptivo e de vanguarda, defensor do naturalismo, no capítulo IV é exposto que ele está a escrever um livro “esboçado, à brocha larga”, seria uma epopeia em prosa “sob episódios simbólicos, a história das grandes fases do Universo e da Humanidade. Intitulava-se *Memorias d’um Átomo*, e tinha a forma d’uma autobiografia” (Queirós, 2001, p. 77). O livro, porém,

¹⁸ A Margarida que poderia ter sido de Carlos era a Gouvarinho, que, no capítulo VII, chama o consultório de Carlos Eduardo de “a cela de Fausto” e ao troçar que lhe falta um Mefistófeles (que por acaso é João da Ega, como veremos), ele responde que o que lhe falta é uma Margarida, um amor sublime e trágico.

¹⁹ Margato (2008, p. 16), diz que “A sua descrição é de uma deusa (ou uma estrangeira) que caminha com elegância pelas ruas de Lisboa”. Tal qual Helena em Tróia, tão bela quanto uma deusa e estrangeira na cidade, ou no Egito, dependendo da vertente do mito grego com a qual esteja lidando.

não é finalizado, permanecendo, de todo modo, como uma intenção e como fragmentos esparsos que nunca são compilados na obra com a qual ele prometera – ao partir humilhado após a exposição pública do caso dele com Rachel Cohen – esmagar Lisboa sob o peso de sua qualidade triunfal. O diletantismo que ele observara em Carlos também havia nele. No fundo, não eram capazes de cumprir as suas aspirações enquanto possíveis *Faustos* a sério, aqueles que, como o Fausto de Goethe, seriam capazes de levar a cabo suas vontades, de conhecer e moldar o mundo à sua volta através do seu conhecimento positivo e de, ao fim, ter o final trágico, mas correspondente à sua grandiosidade. No entanto, poderiam ser vistos representações fáusticas advindas de uma corruptela romântica e impotente, portadora, sim, de uma vontade de alcançar as estrelas, mas cujas ações, veículo das suas motivações, são inexistentes ou cansadas.

Continuando em Ega, de toda maneira, apesar dessas características fáusticas, pelo seu caráter desencaminhador, de uma figura sedutora da vontade, a nomenclatura mefistofélica lhe é atribuída nas páginas d'*Os Maias*. Descrito durante o livro como homem portador de gestos mefistofélicos, o nome aparece quando é chamado por Carlos da Maia de Mefistófeles do Celorico e quando se autodenomina Mefisto ao tentar convencer Carlos a começar o caso com a Condessa de Gouvarinho, descrevendo as suas qualidades físicas, mentais e de personalidade. Para além disso, na já citada *soirée* dos Cohens, ele prepara um traje digno da representação do Mefistófeles de Gounod, com o manto escarlata, a espada, as sobrancelhas e preparado para cantar a ária do bezerro de ouro²⁰. Entretanto a sua galhardia é perdida quando, humilhado publicamente na festa dos Cohen, vai desesperado à residência de Carlos e tece o rosário de seu fado. Sua dignidade e arrogância demoníacas de Mefistófeles se quebrantam, demonstrando um diabo patético, quedado e enganado pelo amor de uma Margarida que não cumpriu o seu nome.

De toda maneira, aproximando-nos do fim de cena, essa leitura que fizemos, do Carlos da Maia e João da Ega, respectivamente, como um

²⁰ Na Terceira cena do segundo ato, Mefistófeles canta na praça, para os ouvintes: "I. Le veau d'or est toujours debout; / On encense / Sa puissance / D'un bout du monde à l'autre bout! / Pour fêter / l'infâme idole, / Peuples et rois confondus, / Au bruit sombre des écus / Dansent une ronde folle / Autour de son piédestal?... / Et Satan conduit le bal! II. Le veau d'or est vainqueur des dieux; / Dans son gloire / Dérisoire / Le monstre abjecte insulte aux cieux! / Il contemple, ô rage étrange! / A ses pieds le genre humain / Se ruant, le fer en main, / Dans le sang et dans la fange / Où brille l'ardent métal!... / Et Satan conduit le bal!" (Gounod, 1906, p. 10)

Doutor Fausto falho e um Mefistófeles bufo – um Satanás pelintra –, ambos assim por serem representantes de uma faceta romântica do mito fáustico, representam o modo como tal mito é apresentado e ironizado na obra por Eça de Queirós. A leitura irônica do mito, cuja tradição romântica lhe era fonte de críticas, mesmo que houvesse sido a sua primeira influência, permite uma reconfiguração do paradigma fáustico em face de uma crítica à burguesia e a uma elite herdeira portuguesa que encarnava tais valores já questionados pela literatura naturalista-realista. Se há, nesse momento, a intuição da necessidade de formação de um novo paradigma fáustico, no qual é insinuada a impotência romântica de tais valores na realidade e intuída a necessidade de retomada de outros valores fáusticos anteriormente existentes. Se há, na impotência fáustica romântica uma situação na qual a vontade humana não tem forças perante o mundo e o destino, caindo, como falam, n'Os *Maias* no fatalismo mulçumano. Se ocorre uma vitória da negação sobre ação fáustica goethiana. Verdadeiramente, não poderemos dar respostas precisas para essas questões, porém, confiamos que as intuições e o estudo aqui apresentados demonstrem, ao menos, o diálogo, a apresentação e a apropriação que Eça de Queirós faz do mito fáustico n'Os *Maias* e abram espaço para novas leituras.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Roberta. *O legado de fausto na obra de Eça de Queirós*. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BARRENTO, João. Fausto: as metamorfoses de um mito. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 107-137.
- BRICOUT, Bernadette. Prefácio. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 13-20
- CHARTIER, Pierre. Os avatares de Fausto. In: CHARTIER, Pierre. *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 148-175
- DAVID, Sérgio Nazar. *O século de Silvestre da Silva, vol.2: estudos queirosianos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia. A recepção de Fausto de Goethe na Literatura Portuguesa do séc. XIX. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 145- 159.
- GOUNOD, Charles. *Faust*. Boston: Oliver Ditson Company, 1906.

- IRIARTE, Rita. Fausto: a história, a lenda e o mito. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 11-34.
- MARGATO, Izabel. *Tiranias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MARLOWE, Christopher. A trágica história do Doutor Fausto. Tradução Bárbara Heliodora. In: HELIODORA, Bárbara (org.) *Dramaturgia elizabetana*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- QUEIROZ, Eça de. Mefistófeles. In: QUEIROZ, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto: Lello & Irmão, 1912. p. 207-212.
- REBELLO, Luiz Francisco. O mito de Fausto no teatro português. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 139-144.
- REIS, Jaime Batalha. Introdução. In: QUEIROZ, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto: Lello & Irmão, 1912. p. 5-53
- SILVA, Maria Helena Gonçalves da. A fixação literária do mito de Fausto: o *Volksbuch* de 1587. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 35-45
- SILVA, Maria Helena Gonçalves da. O Fausto de Goethe. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 61-78.

Recebido em 28 de fevereiro de 2023

Aprovado em 28 de junho de 2023

Licença: 

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira

Mestre em Estudos de Literatura, especialidade Literatura Portuguesa, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com bolsa CAPES. Bacharel e licenciado em Letras - Português/Latim pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Contato: pmcap1996@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7093-814X>

CAMÕES E OS INGLESES: A MITIFICAÇÃO DA INGLATERRA EM *OS* *LUSÍADAS*

CAMÕES AND THE ENGLISH: THE MYTHIFICATION OF ENGLAND IN *OS* LUSÍADAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p74-90>

Luiz Eduardo Oliveira¹

RESUMO

Este artigo investiga o modo como os ingleses são representados em *Os Lusíadas* (1572), buscando identificar os motivos e referenciais históricos que levaram Camões a mitificar positivamente a Inglaterra. Para tanto, fazendo uso de alguns pressupostos conceituais referentes ao mito e às representações (Burkert, 1991; Eliade, 2000; Chartier, 2002), buscamos analisar a maneira pela qual tal processo de mitificação, que se inscreve na própria narrativa de origem do reino e do povo português, configura-se discursivamente, na épica camoniana, no lendário episódio dos Doze de Inglaterra. Assim, buscamos mostrar como, ao ressaltar os valores cavaleirescos tão caros à época, o episódio reveste-se de uma funcionalidade política crucial para o reino de Portugal, pois contribui de forma eficaz para o reconhecimento internacional da Casa de Avis.

PALAVRAS-CHAVE

Camões; Inglaterra; Literatura Comparada;
Mito.

ABSTRACT

This article investigates the way through which the British are represented in *Os Lusíadas* (1572), seeking to identify the reasons and historical references that led Camões to positively mythologize England. To this end, making use of some conceptual assumptions regarding myth and representations (Burkert, 1991; Eliade, 2000; Chartier, 2002), we seek to analyze the way in which such a process of mythification, which is inscribed in the narrative of the kingdom's origin and the Portuguese people, is discursively configured, in the Camonian epic, in the legendary episode of the Twelve of England. Thus, we seek to show how, by highlighting the chivalric values so dear at the time, the episode has a crucial political functionality for the kingdom of Portugal, as it effectively contributes to the international recognition of the House of Avis.

KEYWORDS

Camões; England; Comparative literature; Myth.

¹ Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil.

INTRODUÇÃO

É relativamente recente a concepção de mito como algo vivo na sociedade, bem como a apreensão de sua dimensão interpelativa e performativa, que o torna capaz de assumir variadas funções e estar sujeito a múltiplas transformações, no imaginário popular, nas representações literárias e nas práticas culturais. Assentado nas bases da linguística saussureana, o mito passa a ser objeto da semiologia, o que, no entender de Barthes (2007, p. 264), faz da mitologia um campo comum tanto aos estudos semiológicos, como ciência formal, quanto ideológicos, como ciência histórica. Com efeito, se o mundo entra na linguagem através de uma relação dialética, de atividades humanas, sai do mito como “um harmonioso quadro de essências”, em um processo de inversão do real que o esvazia de sua história, naturalizando-o. Nesse sentido, os mitos, segundo o autor, são “falas despolidizadas” que imobilizam o mundo e impedem o homem de se inventar, na medida em que é cotidianamente por eles detido e reenviado ao protótipo imaginado de suas origens.

Contudo, o mito apresenta-se frequentemente como uma narrativa sagrada, realizando a verbalização de dados coletivamente importantes, como uma “carta de fundação de instituições” ou uma “orientação que mostra o caminho neste mundo ou no de além” (Burkert, 1991, p. 18). Como estrutura de sentido, pode ser transmitido sob variadas formas, imagéticas, orais ou escritas, não se limitando a um texto fixo, uma vez que sobrevive às amarras da cultura escrita, inscrevendo-se, de forma secularizada ou cristianizada, nas tradições rurais ou no folclore religioso. Para Eliade (2000, p. 12-13; 22-23), os mitos são sempre “mitos de origem”, pois contam uma história sagrada na qual os acontecimentos tiveram lugar em um tempo primordial, relatando o modo como as coisas passaram a existir.

Os mitos de origem, geralmente, começam suas narrativas com um esboço cosmogônico sobre a criação do mundo, para em seguida concentrar-se sobre a genealogia de uma família real ou uma história tribal. Contudo, o desejo de celebrar e recitar a origem das coisas não se restringe às sociedades tradicionais, encontrando-se na cultura ocidental desde as epopeias e crônicas medievais até a historiografia e o romance dos séculos XIX e XX. Com efeito, após a queda do Império Romano, e especialmente depois das Cruzadas, as primeiras comunidades dinásticas hegemônicas vão criar seus próprios mitos de origem, sejam baseados nos heróis greco-

romanos, sejam em episódios e personagens bíblicos, buscando, sobretudo no segundo caso, legitimar a sua qualidade de povo eleito por Deus. O desenvolvimento do mecenato e a crescente relevância política dos cronistas e poetas dos séculos XV e XVI, que produziam suas obras a serviço do rei ou de alguma família nobre, farão da crônica e da epopeia gêneros privilegiados para a narrativa dos mitos de origem. Tal foi o caso de Portugal, como se pode verificar na cronística de Fernão Lopes (c. 1380-c. 1459), na épica de Luís de Camões (c. 1524-1580) ou na escrita historiográfica de Fernão de Oliveira (1507-1581) (Saraiva; Lopes, 2008).

Este artigo investiga o modo como os ingleses são representados em *Os Lusíadas* (1572), buscando identificar os motivos e referenciais históricos que levaram Camões a mitificar positivamente a Inglaterra. Para tanto, fazendo uso de alguns pressupostos conceituais referentes ao mito e às representações (Burkert, 1991; Eliade, 2000; Chartier, 2002), buscamos analisar a maneira pela qual tal processo de mitificação, que se inscreve na própria narrativa de origem do reino e do povo português, configura-se discursivamente, na épica camoniana, no lendário episódio dos Doze de Inglaterra. Assim, buscamos mostrar como, ao ressaltar os valores cavaleirescos tão caros à época, o episódio reveste-se de uma funcionalidade política crucial para o reino de Portugal, pois contribui de forma eficaz para o reconhecimento internacional da Casa de Avis.

O TRATADO DE WINDSOR E OS DOZE DE INGLATERRA

O processo de mitificação da Inglaterra, em Portugal, pode tomar como marco histórico inicial o célebre Tratado de Windsor celebrado em 1386, que prepara as negociações do casamento entre o Mestre de Avis, D. João I (1357-1433), e D. Filipa de Lencastre (1359-1415). A união das duas casas dinásticas, com efeito, vai suscitar uma série de representações da rainha e de sua origem inglesa, bem como de um momento de influência da Inglaterra em Portugal na arte da guerra, na organização militar, nas letras e nos costumes, para não mencionar o fato de que o casal de monarcas dá origem à chamada “íclita geração”, responsável por dar início à expansão colonial portuguesa. Desse modo, em textos quatrocentistas, como a *Crónica do Rei dom Joan I da boa memória*, de Fernão Lopes (c. 1380-c. 1459), a *Crónica da Tomada de Ceuta por el-rei D. João I*, de Gomes Eanes Zurara (1410-1474), e o *Leal Conselheiro*, de D. Duarte (1433-1438), assistimos não somente à mitificação da tomada de Ceuta e do

destino do reino de Portugal na conquista de domínios ultramarinos, mas também a um processo de divinização dos soberanos, algo reforçado pelos adjetivos que acompanham a caracterização da rainha, em cuja imagem se destacam a simplicidade, a abstinência e sobretudo o rigor de suas práticas religiosas, que lastreiam a santidade de sua morte. Assim, a par de sua imagem de esposa e mãe exemplar, emerge o modelo de uma “rainha santa” que influi decisivamente nos destinos políticos de Portugal, pois, além de legitimar a dinastia de Avis, sacralizando-a, consolida a aliança anglo-lusitana (Silva, 1988).

Tal aliança relaciona-se também com o lendário episódio dos Doze de Inglaterra. Trata-se da história de doze damas da Casa de Lencastre que, insultadas por cavaleiros ingleses, pediram ao duque de Lencastre (1340-1399), pai de Filipa, rainha de Portugal, ajuda para defender sua honra. Atendendo a uma solicitação do sogro, D. João I enviou doze de seus melhores homens para Londres, de onde regressaram vitoriosos. A obra de Camões, contudo, não é a fonte original de tal história, pois existem outros textos que fazem referência ao relato, de origem provavelmente oral, que apontam para um documento datado de meados do século XV: *Cavalarías de Alguns Fidalgos Portugueses*, um manuscrito preservado na Biblioteca Municipal do Porto (Apud RILEY, 1988), e *Memorial das Proezas da Sagrada Távola Redonda*, escrito por Jorge Ferreira de Vasconcelos (c.1515-1585) e datado de 1567. Outros dois relatos baseiam-se em fontes anteriores a Camões: a edição dos *Diálogos de Vária História*, de Pedro de Mariz (c. 1550-1615), e *Lusíadas de Luís de Camoens Comentados* (1613), de Manuel Correia. Hutchinson (2008) elenca ainda outros textos que fazem referência ao relato, como *Parallos de Príncipes e Varões Illustres* (1623), de Francisco Soares Toscano; *Los Anales de Flandes* (1624), de Emanuel Sueiro, *Lusíadas de Luís de Camoens Comentados* (1639), de Manuel de Faria e Sousa (1590-1649); *Vida e Acções d’El Rey Dom João I* (1677), de D. Fernando de Meneses (1614-1699), segundo Conde da Ericeira, dentre outros.

Do conjunto desses textos, *Cavalarías de Alguns Fidalgos Portugueses* apresentam a versão mais antiga dos Doze de Inglaterra, acrescentando ao episódio as aventuras de dois dos doze heróis: Álvaro Vaz de Almada (1390-1449), depois conde de Avranches¹, e Álvares Gonçalves, o célebre

¹ Segundo Riley (1988), o conde de Avranches foi herói de Aljubarrota e conhecido por seus feitos militares na Inglaterra, onde foi condecorado com a Ordem da Jarreteira, fundada por Eduardo III em 1348, Álvaro Vaz de Almada serviu de referência principal para a criação do mito fundacional dos Almadás, que atribui à família uma origem inglesa (Riley, 2012).

Magriço de Os Lusíadas (RILEY, 1988). O texto refere-se, em seu primeiro parágrafo, à presença do duque de Lencastre e seu contingente em Portugal, após a vitória dos aliados contra Castela em Aljubarrota, em 1385, mas não menciona o Tratado de Windsor, que foi tão importante para os portugueses quanto para os ingleses, uma vez que a intervenção de John of Gaunt (1340-1399) – primeiro duque de Lencastre, filho de Eduardo III (1312-1377), pai de Filipa e mecenas de Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400) – na Península Ibérica tinha o objetivo não somente de ajudar os portugueses contra os castelhanos, mas também de enfraquecer os franceses no contexto maior da Guerra dos Cem Anos (Hutchinson, 2008).

O relato dos Doze de Inglaterra relaciona-se também com o ciclo do romance arturiano, na medida em que busca aproximar a harmonia estabelecida com a recém-fundada dinastia de Avis do momento de paz e prosperidade que sucedeu à vitória do rei Artur sobre os barões do seu reino que contra ele se revoltavam. Ademais, os Doze de Inglaterra podem não somente associar-se aos doze apóstolos ou aos doze pares de França da época carolíngia, mas também aos doze cavaleiros enviados pelo imperador romano Lúcio Tibério para desafiar o rei Artur, episódio narrado na adaptação portuguesa da *Historia Regum Britanniae* (c. 1136), de Geoffrey of Monmouth (c. 1100-1155), embora a simbologia numérica do relato também possa estar relacionada com a Ordem de *L'Écu Vert à la Damme Blanche*, fundada em 1399 por Jean Le Meingre (1364-1421), o Marechal Boucicault (apud Riley, 1988b).

Com efeito, embora as manifestações portuguesas do chamado “ciclo bretão”, como representações literárias do ideal cavaleiresco da vida cortesã e religiosa, não se diferenciem das manifestações europeias, em geral, e da Península Ibérica, em particular, que igualmente partilhavam de traduções e adaptações diversas das aventuras do rei Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda (Saraiva; Lopes, 2008, p. 39-41), a apropriação do romance arturiano em Portugal relaciona-se intimamente com as relações dinásticas, políticas e diplomáticas advindas da aliança inglesa. É o que se pode notar em obras como *O Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes (1500-1572), cuja terceira edição foi impressa em Évora em 1564-1567, na linha do ciclo castelhano iniciado pelo *Palmeirim de Oliva*, de 1511 (Leal, 1962); *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), de Jorge Ferreira de Vasconcelos (c.1515-1585); e mesmo em *Amadis de Gaula*, impressa primeiramente em castelhano em 1508 (Vasconcelos,

1912). Contudo, os heróis do romance arturiano já são referidos na lírica galego-portuguesa desde meados do século XIII, sendo o rei Artur mencionado pelos cronistas do século seguinte.

Desse modo, os frequentes contatos que os portugueses tiveram com os ingleses, depois do Tratado de Windsor, fizeram com que os autores lusitanos aderissem facilmente à interpretação quinhentista do ciclo bretão como um conjunto de histórias de um rei inglês e sua corte, apesar de sua procedência provençal e de o reino de Artur não ser a Inglaterra, mas o mítico território de Logres. Ferreira de Vasconcelos, por exemplo, identifica a Ordem da Távola Redonda com a Ordem da Jarreteira, nomeando um dos cavaleiros da corte do rei Sagramor, um certo Findoflor de Mares, “duque de Lencastre”, algo que não se deve estranhar quando se leva em conta que em 1331, quando Eduardo III visitou Glastonbury, onde supostamente jazia o corpo de Artur, prometeu solenemente restabelecer a Ordem da Távola Redonda, criando para si uma linhagem imaginária que ligava a sua dinastia à do lendário rei. Assim, as semelhanças entre os nomes dos reis ingleses e de seus descendentes no romance arturiano português produzido no século XVI – casos de Lisuarte e Duardos, no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, que derivam de Eduardo ou Duarte – decorrem de referências históricas ao rei Eduardo III (Hutchinson, 1988, p. 283-284).

O CASO DE *OS LUSÍADAS*

No caso do maior ícone da literatura portuguesa, Luís de Camões (c. 1524-1580), alguns paralelismos com a literatura inglesa, especialmente com o célebre monólogo shakespeariano de Hamlet (“ser ou não ser, eis a questão”), seu contemporâneo, aparecem na sua lírica, em seu distanciamento de si mesmo, através de uma nova adequação mental ao “ser-e-não-ser”, ou ao “eu-e-não-eu” das transformações profundas. No entanto, as únicas referências diretas à Inglaterra por parte do autor aparecem apenas no seu grande épico, *Os Lusíadas*, obra que representa a consolidação definitiva do mito positivo da Inglaterra, como intentamos mostrar.

Em A primeira referência aos ingleses aparece já na décima-segunda estrofe do Canto I, no qual é apresentado o objeto do poema: “As armas e os Barões assinalados”, que “entre gente remota edificaram Novo Reino”, assim como as “memórias gloriosas” dos reis que dilataram a fé e o Império nas “terras viciosas da África e da Ásia”, que o poeta vai cantar,

como assegura, com o auxílio do “engenho” e da “arte” (Camões, 2000, p. 1). É nessa ocasião que são contrapostos aos heróis e deuses da Grécia antiga um “Nuno fero”, isto é, Nuno da Cunha (1487-1539), filho de Tristão da Cunha (c. 1460-c. 1540), que governou de 1529 a 1538, “um Egas”, isto é, Egas Moniz (c. 1080-1146), aio de D. Afonso Henriques (c.1109-1185), e “um Dom Fuas”, referindo-se a D. Fuas Roupinho, figura lendária do século XII². Em tal movimento comparativo, “os Doze de Inglaterra e o seu Magriço” contrapõem-se não aos gregos, mas aos “Doze Pares” da França:

Por estes vos darei um Nuno fero,
Que fez ao Rei e ao Reino tal serviço,
Um Egas e um Dom Fuas, que de Homero
A cítara par' eles só cobiço;
Pois polos Doze Pares dar-vos quero
Os Doze de Inglaterra e o seu Magriço;
Dou-vos também aquele ilustre Gama,
Que para si de Eneias toma a fama (Camões, 2000, p. 4).

A partir do Canto IV, as referências aos ingleses relacionam-se com o reinado de D. João I. Aqui, após narrar a proclamação do novo rei, a intervenção de Nuno Álvares (1360-1431) e a vitória imposta aos castelhanos na Batalha de Aljubarrota, o poeta descreve o modo como Deus [“o Padre omnipresente”] interveio nos destinos dos reinos inimigos, dando-lhes, como esposas, “duas Ilustríssimas Inglesas / Gentis, fermosas, ínclitas Princesas” – D. Filipa (1360-1415) ao rei de Portugal, e D. Catarina (1373-1418) a D. Henrique III (1379-1406), o Enfermiço, de Castela. Assim, o enlace matrimonial entre D. João e D. Filipa, decorrente do Tratado de Windsor, adquire uma dimensão sagrada, configurando-se, pois, como um mito de origem (Eliade, 2000), uma vez que simboliza a intervenção divina na refundação do reino de Portugal, pela Casa de Avis, que dará aos “Lusitanos”, para sua defesa e expansão de suas terras, a “Ínclita geração”, de “altos infantes”:

Destas e outras vitórias longamente
Eram os Castelhanos oprimidos,
Quando a paz, desejada já da gente,
Deram os vencedores aos vencidos,

² Fernão Gonçalves Churrichão, o Farroupim, passou à história como D. Fuas Roupinho, um guerreiro nobre português do século XII companheiro de D. Afonso I de Portugal. Seus feitos foram narrados na *Crônica de 1419* (Silva, 2012).

Depois que quis o Padre omnipotente
Dar os Reis inimigos por maridos
As duas ilustríssimas Inglesas,
Gentis, fermosas, ínclitas princesas (Camões, 2000, p. 178).

No Canto VII, em seu elogio ao espírito de cruzada dos portugueses, “poucos quanto fortes”, o poeta exorta os Estados cristãos para que se unam contra os turcos – algo já feito, com menos eloquência, por escritores como Gil Vicente (c. 1465-c.1536), sobretudo em *Exortação da Guerra* (1513-1514), que se configura como uma propaganda das conquistas portuguesas em sua luta contra os infiéis; António Ferreira (1528-1569), em *A Castro* ou *Tragédia muy sentida e Elegante de Dona Inês de Castro* (1587), que exalta os grandes homens e acontecimentos do reino português (Soares, 1996, p. 126-132); e João de Barros (1496-1570), que igualmente celebra a expansão portuguesa na Índia em *Décadas da Ásia* (1552-1615) –, sintetizando, a seu modo, o caráter de alguns povos europeus, metafórica e metonimicamente, o que lhe dá oportunidade para elogiar os ingleses: os alemães são “soberbo gado”; os franceses, “Galo indigno”; os italianos estão submersos “em vícios mil” e o “duro inglês” representa o povo que “nova maneira fez da Cristandade”:

Vede-lo duro Inglês, que se nomeia
Rei da velha e santíssima Cidade,
Que o torpe Ismaelita senhoreia,
(Quem viu honra tão longe da verdade?)
Entre as Boreais neves se recreia,
Nova maneira faz de Cristandade:
Pera os de Cristo tem a espada nua,
Não por tomar a terra que era sua (Camões, 2000, p. 301).

Já no Canto X, o poeta dirige-se ao rei, indicando as possibilidades de novas glórias, para o que o aconselha a basear-se na experiência dos mais sábios ao tomar suas decisões, de modo que os portugueses sejam para sempre respeitados entre os “admirados” reinos da Europa:

Fazei, Senhor, que nunca os admirados
Alemães, Galos, Ítalos e Ingleses,
Possam dizer que são pera mandados,
Mais que pera mandar, os Portugueses.
Tomai conselho só de experimentados
Que viram largos anos, largos meses,

Que, posto que em cientes muito cabe.
Mais em particular o experto sabe (Camões, 2000, p. 478)

Mas o aspecto que aqui mais interessa encontra-se no Canto IV, quando o poeta dedica-se ao episódio dos “Doze Pares de Inglaterra”. A história nos é contada por Veloso, um dos marinheiros que, buscando vencer o cansaço e o sono causados pelo vento sossegado e pelo mar tranquilo, conta uma narrativa leve e alegre, por sugestão de Lionardo: “Que contos poderemos ter milhores / Pera passar o tempo, que de amores?” (Camões, 2000, p. 268). Desse modo, Veloso decide narrar os “feitos de alta prova” de seus ilustres conterrâneos, “os Doze de Inglaterra”. Trata-se, como vimos, da história de doze damas da Casa de Lencastre que, tendo sido insultadas com “palavras graves de ousadia” por nobres cortesãos ingleses, pedem ao duque de Lencastre, “Inglês potente”, ajuda para defender sua honra:

Entre as damas gentis da corte Inglesa
E nobres cortesãos, acaso um dia
Se levantou discórdia em ira acesa,
(Ou foi opinião, ou foi porfia).
Os cortesãos, a quem tão pouco pesa
Soltar palavras graves de ousadia,
Dizem que provarão, que honras e famas
Em tais damas não há pera ser damas (Camões, 2000, p. 269)

O duque, para não causar “discórdias intestinas”, prefere enviar embaixadores ao genro para pedir-lhe que mandasse à Inglaterra doze cavaleiros lusitanos, convocando-os através de cartas “encarecidas com palavras de afagos e de amores” escritas pelas infelizes damas. Assim, cada uma escreveria para seu cavaleiro preferido, “e todas a seu Rei e o Duque a todos” (Camões, 2000, p. 270). Atendendo à solicitação do sogro, D. João I envia doze de seus melhores homens para Londres, entre os quais Álvares Gonçalves Coutinho, o Magriço, que decide ir só e por terra, para saciar o seu desejo de conhecer “várias gentes e leis e várias manhas”:

Já do seu Rei tomado têm licença
Para partir do Douro celebrado
Aqueles, que escolhidos por sentença
Foram do Duque Inglês experimentado.
Não há na companhia diferença

De cavaleiro destro ou esforçado;
Mas um só, que Magriço se dizia,
Destarte fala à forte companhia:

Fortíssimos consócios, eu desejo
Há muito já de andar terras estranhas,
Por ver mais águas que as do Douro e Tejo,
Várias gentes, e leis, e várias manhas.
Agora, que aparelho certo vejo,
(Pois que do mundo as cousas são tamanhas)
Quero, se me deixais, ir só por terra,
Porque eu serei convosco em Inglaterra (Camões, 2000, p. 271).

A estrofe seguinte conta o trajeto do Magriço, que, depois de passar por Leão, Castela e França, para em Flandres. Os outros onze, ao chegarem a Londres, são recebidos com festa pelo duque e pelas damas. No dia proposto para o duelo, “num sublime e pubrico teatro”, perante o rei inglês e sua corte, doze cavaleiros ingleses enfrentam onze portugueses, para tristeza da dama que fora dada, à sorte, ao Magriço, que ainda estava ausente. No entanto, ele aparece de última hora, causando “rebuliço” na distinta plateia. A descrição da luta é sucinta – duas estrofes – mas grandiloquente, sendo poupada em seus detalhes pelo próprio poeta, que não pretende “gastar palavras em contar extremos”, restringindo-se a enfatizar a vitória dos portugueses, bem como a queda “da soberba inglesa de seu trono”:

Algum dali tomou perpétuo sono
E fez da vida ao fim breve intervalo;
Correndo algum cavalo vai sem dono
E noutra parte o dono sem cavalo.
Cai a soberba Inglesa de seu trono,
Que dous ou três já fora vão do valo.
Os que de espada vem fazer batalha,
Mais acham já que arnês, escudo e malha (Camões, 2000, p. 274).

Os doze vencedores são depois festejados nos paços do duque, em companhia das damas, que lhes preparam “banquetes mil, cada hora e cada dia”, enquanto eles permanecem na Inglaterra, antes de voltar a Portugal. O Magriço, contudo, “desejoso de ver cousas grandes”, não retornou à “doce e cara terra”, preferindo continuar suas peregrinações cavaleirescas. Assim, deixou-se ficar em Flandres, onde fez um serviço

notável à condessa – provavelmente Margarida III (1350-1405) –, matando “um Francês” em campo. Outro dos doze, segundo o poeta, foi para a Alemanha, onde teve um “fero desafio” com um “Germano enganoso” (Camões, 2000, p. 274-275).

Em tais passagens, que se configuram como representações da Inglaterra, uma vez que consistem numa série de discursos que buscam, não sem alguma distorção, apreender e estruturar o mundo, tornando a sua apropriação possível pelos leitores dos textos e imagens deles resultantes (Chartier, 2002, p. 23-24), a representação torna-se mito, inscrevendo-se na linguagem como “um harmonioso quadro de essências”, que no caso dos “Doze de Inglaterra” são dotadas de atributos positivos, num processo de inversão do real que, ao mesmo tempo em que absolutiza um aspecto único e ignora ou omite seus contrários e contradições, o esvazia de sua história, como explica Barthes (2007, p. 264; 295). Desse modo, a aliança anglo-lusitana, ao refundar simbolicamente o reino português, emerge na épica camoniana como um mito de origem, pois busca representar modelos exemplares de atividades humanas à época muito significativas. É assim que acaba por assumir um caráter redencionista, apresentando-se como a utopia de uma nova era, mas evocando sempre as “As armas e os Barões assinalados”, isto é, as “memórias gloriosas” dos reis portugueses que dilataram a fé e o Império, com o intuito de reconquistar uma Idade de Ouro perdida, para falar como Eliade (2000, p. 12-13).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O mito da origem de Portugal relaciona-se com um momento de união entre as casas dinásticas cristãs contra um inimigo comum: o Outro muçulmano, diante da expansão islâmica iniciada no século VIII, que havia fechado o Estreito de Gibraltar e impedido o tráfico marítimo entre o Mediterrâneo e o Atlântico durante quinhentos anos. Foi assim, segundo a historiografia, que alguns Cruzados ingleses haviam chegado ao Porto em 1147, reunindo-se no cemitério da Sé para ouvirem, através do bispo, o apelo de Afonso Henriques (c. 1109-1185) para colaborar na conquista de Lisboa contra os infiéis. Seu discurso teria sido traduzido para várias línguas, como se fosse uma primeira sessão do Parlamento da Europa (Livermore, 1988, p. 11). Tal acordo, que incluía a concessão de privilégios reais aos Cruzados e novas terras para que eles se estabelecessem, teria

marcado o início das relações político-diplomáticas entre os reinos de Portugal e Inglaterra, antecipando os tratados que seriam firmados no século XIV para assegurar a proteção de seus interesses nas disputas comerciais e o auxílio mútuo em tempos conflituosos, como era aquele decorrente da Guerra dos Cem Anos (1337-1422).

Nesse sentido, o mito de Inglaterra inscreve-se no próprio mito de origem do reino lusitano, uma vez que remonta à época da chamada fundação da nacionalidade, quando ocorre o que talvez seja o primeiro momento de emergência de uma consciência europeia no mundo, pois é nesse período que os europeus, tal como se fizeram conceber, confrontam-se com um Outro, seja ele representado pelo mundo eslavo do até então desconhecido Leste europeu – a Europa, conforme os gregos imaginavam, era somente a ponta do imenso continente asiático –, seja pelo inimigo muçulmano, contra quem as Cruzadas tinham sido planejadas e organizadas. Em tal confronto, delineia-se a sua identificação com a Cristandade, que pode ser tida como precursora da ideia de Europa (Franco; Calafate, 2012).

No caso de Portugal, é a busca de distanciamento com relação aos demais reinos da Hispânia que vai caracterizar os primórdios da nacionalidade, a partir de uma política diplomática “europeia”, por assim dizer, que tinha como objetivo garantir sua autonomia e independência perante os frequentes conflitos com os reinos vizinhos. Como salienta Abreu (2012, p. 27), é esse o sentido da vassalagem prestada por D. Afonso Henriques à Santa Sé e às alianças matrimoniais com a nobreza de além-Pirinéus. Assim, é nesse contexto que se inicia a aliança anglo-portuguesa, que remonta portanto aos tempos da Reconquista cristã, quando houve participação de ingleses no cerco de Lisboa, a qual é coroada com a nomeação de um inglês como seu primeiro bispo.

O processo de mitificação da Inglaterra, contudo, configura-se somente depois do Tratado de Windsor, celebrado em 1386, que estabeleceu as condições para o casamento entre D. João I (1357-1433) e D. Filipa de Lencastre (1359-1415). Essa união, como afirmamos, vai suscitar uma série de representações da rainha e de sua origem inglesa, bem como da influência da Inglaterra em Portugal, na arte da guerra, nas letras e nos costumes. Mas a aliança relaciona-se também com o episódio dos Doze de Inglaterra, sacramentado literariamente no Canto IV de *Os Lusíadas* (1572).

Nesse sentido, o relato dos Doze de Inglaterra constitui-se como um elemento-chave no processo de mitificação da Inglaterra em Portugal, na medida em que corporifica um imaginário cavaleiresco de glória e reconhecimento internacional da nova aristocracia portuguesa que se formou na corte da dinastia de Avis. Da mesma forma, relaciona-se também com o ciclo do romance arturiano, pois busca aproximar a harmonia estabelecida com a recém-fundada dinastia de Avis do momento de paz e prosperidade que sucedeu à vitória do rei Artur sobre os barões do seu reino. O caráter histórico atribuído à narrativa deve-se, em grande parte, ao fato de a sua mais antiga versão escrita, *Cavalarías de Alguns Fidalgos Portugueses*, ter sido acrescentada ao final da segunda parte de uma cópia manuscrita de meados do século XVI da *Crônica de D. João I*, de Fernão Lopes.

A obra de Camões, nessa perspectiva, consolida literariamente o relato, na medida em que lhe dá uma dimensão épica e grandiloquente, tornando-o uma referência simbólica que funciona, no mais das vezes, como uma reafirmação literária do mito da origem do reino lusitano. Não por acaso, D. João I foi o primeiro rei estrangeiro a tornar-se Cavaleiro da Jarreteira, Ordem fundada pelo rei inglês Eduardo III (1312-1377), pai do duque de Lencastre e avô de Filipa. Tal condecoração parece ter contribuído para a criação da imagem dos ingleses, em Portugal, como paradigmas da cavalaria (Oliveira, 2014, p. 24).

Em *Os Lusíadas*, a mitificação da Inglaterra, nos primórdios de suas relações diplomáticas com Portugal, dá-se positivamente, algo evidenciado pelos adjetivos que são empregados tanto em relação ao reino, como “Lá na grande Inglaterra”, quanto aos ingleses: “ilustríssimas inglesas”; “damas gentis da corte inglesa”; “Duque inglês experimentado”; “soberba inglesa”; “duro inglês”; (Camões, 2000, p. 113; 178; 269; 271; 274; 301). Assim, podemos tomar a obra como referência para delimitar a emergência da anglofilia em Portugal, pois a mitificação positiva da Inglaterra vai se tornar paradigmática para todos aqueles que produzirão qualquer tipo de discurso com relação à aliança inglesa até a época da União Ibérica (1580-1640).

Com efeito, passada a Idade de Ouro dos descobrimentos, iniciada pela “íclita geração”, de sangue inglês, por assim dizer, o período de hegemonia dos Habsburgos representa uma interrupção da aliança com a Inglaterra, dada a nova configuração de poderes na Europa, bem como o

despontar de novos impérios, como o da Holanda. Como consequência, a mitificação da Inglaterra vai ganhar novo aspecto quando a aliança é renovada, pois, com a restauração da autonomia do reino português e a legitimidade da monarquia portuguesa – representada pela Casa de Bragança –, o reino português volta a depender de uma aliança com os ingleses, dessa vez firmada com explícitas vantagens comerciais e econômicas para a Inglaterra, especialmente depois do Tratado de Paz e Aliança imposto por Oliver Cromwell (1599-1658), o “Protetor da Inglaterra”, em 1654. Nem mesmo o abrandamento das relações entre os dois reinos, com a volta dos Stuarts ao trono inglês, sacramentando-se com mais um enlace matrimonial, dessa vez entre Carlos II (1630-1685) e Catarina de Bragança (1638-1705), foi capaz de arrefecer o caráter exploratório das relações político-econômicas entre os dois reinos, tanto pelas cessões coloniais e financeiras do reino português quanto pelos tratados que se seguiram, como o controvertido Tratado de Methuen, de 1703.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Machado. “Idade Média”. In: FRANCO, José Eduardo; CALAFATE, Pedro (coord.). *Séculos de ideias: ideias de Europa na cultura portuguesa, século a século*. Lisboa: Gradiva, 2012.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BARROS, João de. *Da Asia de Joao de Barros e de Diogo do Couto*. Nova Edição. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1777-1778. Disponível em: <https://purl.pt/7030>. Acesso em 23 out. 2022.
- BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões / Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2000.
- CORREIA, Manoel. *Os Lusíadas do grande Luis de Camoens. Princípe da poesia heroica*. Lisboa: Por Pedro Crasbeeck, 1963.
- DUARTE, D. *Leal conselheiro e livro de ensinança de bem cavalgar toda sella*. Lisboa: Na Typographia Rollandiana, 1843. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/34647/mod_page/content/17/Leal_conselheiro_e_Livro_da_ensinan%C3%A7a_d.pdf. Acesso em: 24 out. 2012.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

FRANCO, José Eduardo; CALAFATE, Pedro (coord.). *A Europa segundo Portugal: ideias de Europa na cultura portuguesa, século a século*. Lisboa: Gradiva, 2012.

HUTCHINSON, Amélia P. "Anglo-Portuguese relations and Arthurian revival in Portugal". In: *Actas do Colóquio Comemorativo do VI Centenário do Tratado de Windsor (de 15 a 18 de outubro)*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1988, p. 275-288. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1210&sum=sim>. Acesso em 03 jan. 2018.

HUTCHINSON, Amélia P. "'Os Doze de Inglaterra': um romance sobre as relações anglo-portuguesas na Baixa Idade Média?". In: BULLÓN-FERNÁNDEZ, María (coord.). *A Inglaterra e a Península Ibérica na Idade Média – séculos XII-XV: intercâmbios culturais, literários e políticos*. Trad. Catarina Fonseca. Lisboa: Europa-América, 2008.

LEAL, Maria José S. L. G. da Silva. "Uma Impressão do Palmeirim de Oliva feita em Évora por Cristovão de Burgos e Atribuída a Francisco del Canto, de Medina del Campo", *Separata da Secção VII das Publicações do XXVI Congresso Luso-Espanhol*, Porto, 22-26 de Junho de 1962, p. 1-5.

LIVERMORE, Harold. "Os aliados na balança da Europa". In: *Actas do Colóquio Comemorativo do VI Centenário do Tratado de Windsor (de 15 a 18 de outubro)*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1988, p. 11. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1210&sum=sim>. Acesso em: 02 jan. 2018.

LOPES, Fernão. *Chronica DelRey D. Joam I de Boa Memoria e dos Reys de Portugal o Decimo : primeira parte [-terceira...] ... : oferecida a Magestade DelRey Dom Joam o IV. N. Senhor de miraculosa memoria*. Em Lisboa: a custa de Antonio Alvarez Impressor DelRey, 1644. - 3 t. em 3 vol. Disponível em: <https://purl.pt/218>. Acesso em: 24 out. 2023.

MARIZ, Pedro de. *Dialogo de varia historia em que se referem as vidas dos senhores reis de Portugal...* Lisboa: Na Impressão Régia, 1806, tomo I. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=wqsvngEACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 25 out. 2023.

MENEZES, Dom Fernando de. *Vida e Acções d'El Rey Dom João I*. Lisboa: Na Officina de João Galvão, 1677. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=HRhUAAAACAAJ&printsec=front>

- [cover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](#). Acesso em: 25 out. 2021.
- MONMOUTH, Geoffrey of. *The Historia Regum Britanniae*. Translated by Robert Ellis Jones. Genève: Slatkine Reprints, 1977.
- MORAES, Francisco de. *O Palmeirim de Inglaterra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- OLIVEIRA, Luiz Eduardo. *O mito de Inglaterra: anglofilia e anglofonia em Portugal (1386-1986)*. Lisboa: Gradiva, 2014.
- RILEY, Carlos. “A Inglaterra como espaço de projeção da memória e imaginário linhagístico da família Almada”. In: *Actas do Colóquio Comemorativo do VI Centenário do Tratado de Windsor (de 15 a 18 de outubro)*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, p. 161-171, 1988a. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1210&sum=sim>. Acesso em: 03 jan. 2018.
- RILEY, Carlos Guilherme. *Os doze de Inglaterra: ficção e realidade*. 1988. 391f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade dos Açores, 1988.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed., corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2008.
- SILVA, Amélia Maria Polónia da. “D. Filipa de Lencastre: representações de uma rainha”, in *Actas do Colóquio Comemorativo do VI Centenário do Tratado de Windsor (de 15 a 18 de outubro)*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1988, p. 297-313. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1210&sum=sim>. Acesso em: 02 jan. 2018.
- SILVA, Tiago João Queimada e. “Os feitos de D. Fuas Roupinho na *Crónica de 1419*”. *Revista Portuguesa de História*, t. XLIII, 2012, p. 79-92.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro. *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira. Fontes-Originalidade*. Coimbra: Almedina, 1996.
- SOEIRO, Emanuel Sueiro. *Anales de Flandes por Emanuel Sueyro señor de Voorde, cauallero del habito de Christo, fidalgo de la real casa de su magestad, y entretenido cerca de la persona de su alteza...* Anvers: Por Pedro y Ivan Belleros, 1624, v. 2. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=9oO1pc40Q7YC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 05 jan. 2018.

SOUSA, Manuel de Faria y. *Lusiada de Luis de Camões. Príncipe de los poetas de España comentada*. En Madrid: por Iuan Sanchez; a costa de Pedro Coello, mercador de libros, 1639, 4 tomos em 2 vol. Disponível em: <https://purl.pt/23676>. Acesso em: 05 jan. 2020.

TOSCANO, Francisco Soares. *Paralelos de principes, e varões illustres antigos, a que muitos da nossa naçam Portuguesa se assemelharão em suas obras, ditos & feitos...* Évora: Por Manoel Carvalho, 1623. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Paralelos_de_principes_e_var%C3%B5es_illust.html?id=3RZAAAACAAJ&redir_esc=y. Acesso em: 25 out. 2023.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Prefácio a Romance de Amadis*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1912, p. 12-41.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. *Memorial das proezas da Sagrada Távola Redonda*. 2. ed. Lisboa: Typ. do Panorama, 1867. <https://ia800200.us.archive.org/33/items/memorialdasproez00vascuoft/memorialdasproez00vascuoft.pdf>. Acesso em: 25 out. 2023.

VICENTE, Gil. *Obras completas de Gil Vicente*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942, vol. IV.

ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica de tomada de Ceuta por el Rei D. João I*. Lisboa: Academia das Sciencias de Lisboa, 1915. Disponível em: <https://archive.org/details/crnicadetomada00zura/page/n11/mode/2up>. Acesso em: 24 out. 2023.

Recebido em 25 de fevereiro de 2023

Aprovado em 18 de novembro de 2023

Licença: 

Luiz Eduardo Oliveira

Professor do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal de Sergipe. Doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Sergipe. Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe.

Contato: luizeduardo.dle@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1610-3835>

SENTIMENTOS DE D. PEDRO E D. INÊS DE CASTRO E O SEU CONTEXTO CODICOLÓGICO E BIBLIOGRÁFICO

SENTIMENTOS DE D. PEDRO E D. INÊS DE CASTRO AND ITS CODICOLOGICAL AND BIBLIOGRAPHICAL CONTEXT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p91-116>

Leonardo Zuccaro¹

RESUMO

O presente artigo pretende apresentar o poema *Sentimentos de D. Pedro e de D. Inês de Castro*, cuja autoria mais divulgada é atribuída a Manuel de Azevedo Morato, poeta português que vicejou durante a segunda metade do século XVII. Para tal objetivo, expôs-se aspectos estruturais e retóricos do poema, bem como a concordância com o modelo imitativo no Canto III d’*Os Lusíadas*, entre as estrofes 118 e 137, no qual Camões narra o mesmo episódio. Em seguida, o poema é vinculado a um conjunto genérico de poemas compostos no mesmo período, e cuja temática principal é o sentimento da saudade. Tal classificação dá-se de duas formas: uma a partir de elementos textuais que todos esses poemas compartilham; a outra de acordo com a análise da materialidade, ou seja, dos aspectos bibliográficos e codicológicos. Na conclusão, permite-se apontar um outro aspecto ainda subdesenvolvido de todo o conjunto aqui analisado.

PALAVRAS-CHAVE

Manuel de Azevedo Morato; Inês de Castro; Saudades; Poesia seiscentista.

ABSTRACT

The present article aims to present the poem Sentimentos de D. Pedro e de D. Inês de Castro, whose most widely attributed authorship is Manuel de Azevedo Morato, a Portuguese poet who flourished during the second half of the 17th century. To achieve this objective, the structural and rhetorical aspects of the poem were exposed, as well as its concordance with the imitative model in Canto III of Os Lusíadas, between stanzas 118 and 137, in which Camões narrates the same episode. Subsequently, the poem is linked to a generic set of poems composed in the same period, whose main theme is the feeling of “Saudade”. This classification is done in two ways: one based on textual elements that all these poems share, and the other according to the analysis of materiality, that is, bibliographic and codicological aspects. In conclusion, it is pointed out another aspect that is still underdeveloped in the entire set analyzed here.

KEYWORDS

Manuel de Azevedo Morato; Inês de Castro; Saudades; 17th-century poetry.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

*Dos dois amantes é pranto,
Que em ser duro o Amor Fatal
Entre durezas o guarda,
Entre durezas o dá.*

À Fonte das Lágrimas, que está na Cidade de Coimbra.
(Oliveira, 2005, p. 146)

*Com a ajuda dos poetas, a cultura portuguesa irá inscrever-se,
com uma espécie de complacência, no círculo da saudade, e
Portugal torna-se miticamente a terra da saudade.*
(Lourenço, 1999, p. 23)

Talvez não haja assunto mais tratado nas letras portuguesas do que o do assassinato de Inês de Castro. Constata-o o catálogo da bibliografia inesiana confeccionado por Adrien Roig (1986). Fato histórico ocorrido no século XIV, quando a corte portuguesa ainda tinha a cidade de Coimbra como sede, a separação por morte de uma fidalga galega e do príncipe D. Pedro e a coroação póstuma dela foram apropriadas não só pelos cronistas portuguesas, bem como por poetas ao longo de séculos, rendendo ao fato nuances de mito. Se no teatro o assunto estreou com a tragédia *Castro* de Antônio Ferreira, impressa em 1587, na poesia lírica faz-se presente desde o *Cancioneiro Geral*, de 1516, com as trovas de Garcia de Resende e com a famosa *Carta* de Anrique da Mota. Mas é na poesia heroica que o tema, tão notavelmente lírico-trágico, imortalizou-se, graças a Luís de Camões e *Os Lusíadas*, cujo episódio é representado em seu Canto III, encerrado entre as estrofes 118 e 137. A partir disso, Camões ofertou um grande número de elementos poéticos a autores posteriores, principalmente no século seguinte, os quais tomariam a sua autoridade para comporem, por sua vez, outros episódios épicos, como na estrofe 34 do Canto II do *Condestabre* (1610) de Francisco Rodrigues Lobo, ou na estrofe 94 do Canto IV da *Ulisseia* (1636) de Gabriel Pereira de Castro; mas também para comporem poesia lírica, como vemos em sonetos, canções e glosas, a ponto de ser impossível dissociar o tratamento do assunto inesiano da autoridade camoniana¹.

¹ Para uma breve, mas panorâmica exposição do tratamento do tema inesiano na literatura portuguesa, inclusive seccionado por gêneros (poesia, teatro e prosa), cf. Sousa (1984). Para uma exposição detalhada de obras que trataram do assunto, cf. Roig (1986). Contudo, o tema extrapola a fronteira da região raiana, e pode ser considerado um tema ibérico, já que há a presença de Inês de Castro também na literatura espanhola, mesmo que bem menos do que a lusitana, obviamente;

Dentre o grande *corpus* de obras poéticas que se dedicam à matéria inesiana, surge um relativamente longo poema em oitavas intitulado *Sentimentos de D. Pedro e de D. Inês de Castro*. É como consta no florilégio *A Fênix reanscida* (1717; 1746), editado por Matias Pereira da Silva no início do século XVIII, no qual estão compiladas obras seiscentistas em sua grande maioria. O poema é composto por 140 oitavas, e é proporcionalmente dividido em duas partes, 70 oitavas cada.

No poema, encontram-se retratadas, na primeira parte, as queixas de Inês de Castro antes de seu assassinato, cujo principal cenário se dá na Fonte das Lágrimas, e de D. Pedro em sua saudade pela sua amada, na segunda. Portanto, embora encontremos narrações, elas se limitam na circunscrição de cada uma das partes, abrindo-as e encerrando-as (ou seja, nos exórdios e nas perorações), cujas seções meãs são exercícios de etopeia², sobretudo na segunda parte. É, para todos os efeitos, a dilatação do episódio camoniano, em cujas 19 oitavas a figura de D. Pedro não era mais do que um corpo ausente.

A primeira parte é quase toda dedicada a Inês de Castro, embora a presença de D. Pedro se faça em um passo em que se retrata a despedida entre eles; enquanto a segunda, já morta Inês, é integralmente concernente às queixas e saudades de D. Pedro. O poema estrutura-se resumidamente da seguinte maneira:

Primeira Parte

Exórdio	(I-II)
Retrato de Inês	(III-V)
Amores de Inês e D. Pedro	(VI-VII)

encontramo-la como símbolo de identidade nacional na Galiza do século XIX, em poemas de Rosalía de Castro, mas também na poesia tradicional do *Cancionero General* (cf. Boto; Marías, 2022).

² Etopeia, do grego antigo *ethopoiía* (“feitura de hábito”), era uma lição proposta em exercícios preparatórios de oratória na antiguidade, como encontramos nos chamados *progymnasmata* de Élio Teão (I d.C.), Aftônio (IV d.C.) e Libânio (IV d.C.). Era imitação de hábito ou costume (*mímesis éthous*). O enunciado do exercício consistia sempre em uma proposição hipotética em relação ao que teria dito uma determinada personagem notável (seja histórica, mítica ou veterotestamentária) durante um determinado evento. A partir dos antigos *progymnasmata*, a etopeia era preceituada também em tratados retóricos do século XVI, como por Erasmo de Roterdã, Antoni Lull i Cases, Alfonso de Torres, entre muitos outros. Para mais detalhes, e para todos os desdobramentos antigos e modernos dos termos “etopeia”, “prosopopeia” e “prosopografia”, cf. Zuccaro (2019, p. 147-156).

Desengano	VIII-XII)
1ª etopeia de Inês	(XIII-XXIV)
Lágrimas de Inês	(XXV)
Despedida de D. Pedro	(XXVI-XXXIII)
Solidão de Inês	(XXXIV-XLII)
2ª etopeia de Inês	(XLIV-LX)
Captura de Inês	(LXI)
3ª etopeia de Inês	(LXII-LXVII)
Morte de Inês	(LXVIII-LXIX)
Peroração	(LXX)

Segunda Parte

1ª narração dos sofrimentos de D. Pedro	(I-XXIII)
Etopeia de D. Pedro	(XXIV-LXVI)
2ª narração dos sofrimentos de D. Pedro	(LXVII-LXIX)
Peroração	(LXX)

Como é evidente, embora ambas as partes tenham a mesma quantidade de versos, são desequilibradas quanto à complexidade da dinâmica de suas seções. Na segunda parte, as queixas de D. Pedro, que ocupam 43 oitavas (praticamente 2 quartos da composição), são um engenhoso exercício de copiosidade, pois a cada oitava há a eleição de um *locus communis* a ser desenvolvido, cada qual apropriado ao lamento, amplificando-o. Não há espaço para o maravilhoso, mas um desses recursos de amplificação é o que podemos chamar de *inventio* mitológica, ocorrendo nas estrofes de XLIII e XLV, nas quais encontramos ajuntados Troia, Narciso, Faetonte e Caríbdis.

Outro artifício é o de lançar mãos dos indícios da primavera, que são operados como recurso elocutivo da comparação, especificamente a similitude, de grande recorrência. Isso não é observável somente na segunda parte, mas também na primeira. Por exemplo, são contabilizadas

11 vezes a conjunção comparativa “qual” (7 na primeira parte, 4 na segunda). Os elementos de comparação recolhidos pelo poeta para amplificar os sentimentos são quase sempre próprios do tempo em que a ação retratada se passa, isto é, a primavera, distribuindo flores e pássaros. Tais objetos são sempre representados nas oitavas em suas ambiguidades. O recurso configura a primeira metade da estância em chave positiva, e a segunda em seu contraponto. Na primeira parte do poema, mas não na segunda, o correlato de comparação, sendo sempre Inês em seu sofrimento, ocorre na oitava seguinte, que sempre começa por “tal Inês”. Tal procedimento parece multiplicar o mesmo recurso utilizado uma vez n’*Os Lusíadas*, na estrofe 134 do Canto III.

Mais um uso da primavera é visto logo no início do poema, nas duas estrofes do exórdio. A autoridade camoniana não se manifesta somente na escolha do assunto retratado, mas também na imitação poética. O mais flagrante é, sem dúvida, o verso “Estavas, linda Inês, posta em sossego”, primeiro verso da estrofe 120 do Canto III d’*Os Lusíadas*, mas aqui inserido como último verso da estrofe IX da primeira parte. Por outro lado, a imitação camoniana é patente desde o *incipit* do poema, “Era na meia idade, a que chegava”, o qual ecoa perfeitamente o verso “Era no tempo alegre, quando entrava” presente n’*Os Lusíadas*, na estrofe 72 do Canto II.

A cronografia, ou descrição de tempos, é um recurso muito utilizado como forma de amplificar o relato que está para vir em seguida; conseqüentemente, costuma introduzir poemas ou episódios: descreve-se um belo dia para prever um belo evento, ou um mau dia que preanuncia um mau acontecimento (cf. Zuccaro, 2019, p. 93-94). Contudo, em *Sentimentos de D. Pedro e de D. Inês de Castro* a determinação da primavera como cena do evento a ser retratada se dá com a finalidade de engendrar o afeto contraditório: descreve-se um *tempus amoenus* para introduzir um ato funesto. A proposição axiomática é percebida nas duas metades de cada oitava:

I
Era na meia idade, a que chegava
Em fráguas de safir o Sol, que ardia,
E nas asas do tempo, que voava,
Ícaro de seus raios era o dia;
Quando com flamas de ouro se abrasava,
Que morrer incendiado então queria,
Sendo por renascer por novo alarde

Em cinzas de rubim, Fénix da tarde.

II

Na lisonjeira planta se alçava
Cortês o vento com gentil porfis,
E nos jardins a rosa, que encalmava,
Em berços de esmeralda adormecia;
A simples avezinha se banhava
No murmúreo correr da fonte fria,
Renovando na vista e doce alento
Narcisos nos cristais, Orfeus no vento (*A Fénix Renascida*, 2017, p. 37-38).

Percebe-se que o sol, aqui, arde como quando queimou as asas de Ícaro, e a ave que se banha na fonte (a Fonte das Lágrimas) é comparada a Narciso que se afoga, e a Orfeu em sua existência infeliz. Mais adiante, na estrofe V, a ave retorna como comparação do sofrimento de Inês, produzindo uma imagem de espantosa crueldade:

V

Mas qual o passarinho descuidado,
Lisonja mais gentil da tenra idade,
Foi das mãos do menino aprisionado,
Que lhe roubou no laço a liberdade,
E quando dele mais galanteado
Experimenta no mimo a crueldade,
E quando a cor das penas lhe contenta,
Nas que lhe tira, muitas lhe acrescenta (*A Fénix Renascida*, 2017, p. 38).

AUTORIA

Sentimentos de D. Pedro correu impresso durante todo o século XVIII e manuscrito desde o fim do século XVII. Porém, a atribuição de autoria desse poema é um pouco complexa. Já bem se sabe dos problemas ecdóticos encontrados na *Fênix renascida*, dentre os quais sendo questões de atribuição de autoria, como muitos dos poemas de Antônio da Fonseca Soares serem impressos como anônimos³. Com *Sentimentos de D. Pedro* ocorre o mesmo. Na primeira edição do Tomo I da *Fênix renascida*, que saiu em 1717, o seu editor, Matias Pereira da Silva, indica que o poeta é de autoria anônima. Já na de 1746, edição na qual constam acréscimos e

³ A respeito das problemáticas atribuições de autoria na *Fênix renascida*, cf. Silva (1971, p. 74-95); *A Fénix Renascida* (2017, p. 754). Quanto a outras questões ecdóticas, cf. Silva (1971, p. 95-108).

correções, o editor o atribui a Manuel de Azevedo Pereira. José Maregelo de Osan (pseudônimo de José Ângelo de Morais), editor de outro florilégio setecentista, cujo título abreviado é *Postilhão de Apolo* (1762), também edita o poema como de Manuel de Azevedo Pereira no primeiro dos dois tomos (PA., I, p. 171)⁴, seguindo a lição da *Fênix renascida*. Contudo, Diogo Barbosa Machado, em um primeiro momento, indica o nome de Francisco Morato Roma (Machado, 1747, p. 210); em seguida, atribui-o, na verdade, a Manuel de Azevedo Morato, transferindo a razão do declarado equívoco a Antônio dos Reis (Machado, 1752, p. 188). Nas edições de 1732 (pela Officina de Luís Seco Ferreira), de 1734 (pelo Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus), de 1745 (pela Officina Joaquiniana da Música), de 1749 (pela Officina de D. Rodrigues), de 1817 (pela Oficina de Joaquim Rodrigues de Andrade), e de 1824 (pela Typographia Rollandina) a autoria também é atribuída a Manuel de Azevedo Morato. No entanto, na edição de 1762 (pela Officina de Pedro Ferreira), a última do século XVIII, a autoria indicada é de Maria de Lara e Meneses (1610-1649), tese com a qual Inocêncio Francisco da Silva parece ter concordado (Silva, 1860, p. 370-371), indignado com o fato de a edição de 1824 ter restituído a autoria a Manuel de Azevedo Morato. De todo modo, Teófilo Braga expõe detalhadamente como a atribuição a Maria de Lara e Meneses foi fruto de documentos forjados por um falsário (Braga, 2005, p. 295-302)⁵. Além disso, as edições de 1745 e de 1749 trazem, na sequência do poema atribuído a Manuel de Azevedo Morato, outro poema atribuído a D. Maria de Lara e Meneses, intitulado *Parte única ou terceira das saudades e sentimentos de D. Maria de Lara*, embora não saibamos se este é realmente de sua autoria ou não.

Além das edições impressas alistadas acima, o poema é encontrado em diversos cancioneiros manuscritos que datam sobretudo do final da última década do século XVII e das duas primeiras do XVIII. Entre estes, os que pudemos rastrear em instituições arquivísticas e bibliotecárias de

⁴ Doravante utilizaremos siglas para a referências das seguintes obras: FR para a *Fênix renascida* (1746) e PA para *Eccos que o clarim da fama dá: Postilhão de Apolo* (1762).

⁵ A escolha catalográfica atual da Biblioteca Nacional de Portugal é a partir da tese segundo a qual o poema seria de Maria de Lara e Meneses, indexando-a como autora inclusive das cópias manuscritas e das edições impressas de 1732, de 1734, de 1745 e de 1749; estranhamente não faz o mesmo na edição de 1824, mas atribui o poema equivocadamente ao padre Manuel de Azevedo (1713-1796), professor de ciência litúrgica na Universidade de Coimbra, talvez de acordo com uma anotação a lápis na folha de rosto de um outro exemplar custodiado pela *Houghton Library*, da Universidade de Harvard.

Portugal são os que seguem⁶: ADB 130, ADB 373, ADB 591, ANTT 2445, BA 49-III-49, BGUC 1636, BMC B52/6, BPE Maniz 304(a), BPE Maniz 457, BNP 3313, BNP 3785, BNP 4552, BNP 8581, BNP 8594, BNP 11480, BNP 13371, BPMP 1249 e BPMP 1854. Dos 17 manuscritos, em ao menos 11 o poema é inscrito como sendo de Manuel de Azevedo Morato⁷.

Apesar disso, nas raras ocasiões em que o poema é citado ou tratado, até hoje a sua autoria é dada ora a Manuel Azevedo Pereira, seguindo a lição tanto da segunda edição da *Fênix renascida* como do *Postilhão de Apolo*, como faz Francisco Topa (1999, p. 52), ora a D. Maria de Lara e Meneses, como em Maria Leonor Machado de Sousa (1984, p. 21)⁸. Além de Teófilo Braga, Forjaz de Sampaio (1932, p. 132-133), Cabral do Nascimento (1949, p. 131) e Vítor Aguiar e Silva (1971, p. 459), ao que nos consta, são os únicos que consideram o poema como de Manuel de Azevedo Morato, embora Cabral do Nascimento não rechace a hipótese da autoria de Lara e Meneses.

De acordo com as informações que podemos extrair da *Bibliotheca Lusitana* (Machado, 1752, p. 188), Manuel de Azevedo Morato nasceu em Coimbra, cidade onde estudou jurisprudência romana. De fato, muitas vezes o nome do poeta é precedido pelo título “licenciado” ou “bacharel”. Ainda pelas palavras de Barbosa Machado, foi um “dos célebres Poetas de seu tempo de cujo entusiasmo deixou multiplicados argumentos nas obras que correm entre as mãos dos eruditos”. Das obras que lhe são atribuídas, na *Bibliotheca Lusitana* são alistadas somente três: as *Saudades de D. Inês*, a *Dafne convertida em loureiro*, e uma glosa ao soneto camoniano

⁶ Segue o desenvolvimento das siglas: ADB (Arquivo Distrital de Braga), ANTT (Arquivo Nacional-Torre do Tombo, Fundo: Manuscritos da Livraria), BA (Biblioteca da Ajuda), BGUC (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra), BMC (Biblioteca Municipal de Coimbra), BPE Maniz (Biblioteca Pública de Évora, Fundo: Coleção Manizola), BNP (Biblioteca Nacional de Portugal), BPMP (Biblioteca Pública Municipal do Porto). O formato de cotas, que são formadas pela sigla da instituição, pela abreviatura do eventual fundo que não seja o geral e o número, pode parecer demasiado confuso, mas é a melhor maneira de identificar e localizar um manuscrito.

⁷ O poema é inscrito sem atribuição de autoria nos BNP 4552 e BPMP 1854. O ADB 591 encontra-se perdido, constando somente o seu índice, em que o poema é indicado somente pelo seu *incipit* (cf. Topa, 1999, p. 35). Já os BPE Maniz 457, BNP 8581, BNP 8594 e BNP 13371 não foram manuseados por nós, embora o primeiro tenha sido consultado por Vítor Aguiar e Silva, que informa que o poema que consta neste manuscrito também está atribuído a Manuel de Azevedo Morato (Silva, 1971, p. 459, n. 132); os outros manuscritos potencialmente são atribuídos também ao autor.

⁸ Machado de Sousa diz, em nota (1984, p. 120, n. 11): “Publicado várias vezes entre 1732 e 1824, além de correr manuscrito em várias colectâneas, só na edição de 1762 apareceu o nome de quem hoje é considerado o verdadeiro autor, uma cunhada de D. João IV, casada com seu irmão D. Duarte”.

“Alma minha gentil que te partiste”. Não constam as datas de morte ou de nascimento, embora Teófilo Braga afirme que o poeta teria nascido por volta de 1610, sendo um contemporâneo, portanto, de Antônio Barbosa Bacelar (Braga, 2005, p. 296).

Temos poucas informações sobre o autor. Foi ignorado completamente por Antônio Saraiva e Óscar Lopes em sua essencial *História da Literatura Portuguesa*, e, como já vimos, grande parte dos autores que citam os *Sentimentos de D. Inês* considera a composição como sendo de Manuel de Azevedo Pereira, ou de D. Maria de Lara e Meneses. Contudo, à sua época, as composições de Manuel de Azevedo Morato eram muito apreciadas. Não dizemos isso somente pelo número de edições impressas de seu poema mais longo durante todo o século XVIII, tampouco por causa da afirmação de Barbosa Machado, mas também pela quantidade de cópias manuscritas rastreáveis de seus poemas, não só dos *Sentimentos*, como da *Dafne convertida em loureiro*, fábula mitológica burlesca composta por 30 oitavas.

GÊNERO

“Sentimentos”, que intitula nosso poema, não designa um gênero poético específico. O vocábulo ocorre em títulos de poemas de gêneros variados, quase sempre compostos em ocasião de morte de nobres. É o caso do *Obelisco fúnebre ao Sereníssimo Infante D. Duarte no sentimento de sua morte* (1650), reunião de poemas e prosas de vários autores e gêneros compilados por Antônio de Miranda Henriques, e de *Sentimentos públicos de Pernambuco na morte do Sereníssimo Infante D. Duarte* (1651), discurso parenético de Frei Bernardo de Braga, ambos de mesmo assunto. Mas a morte que mais engendrou obras do tipo foi a de D. Maria Sofia Isabel, todas impressas na imediação do ocorrido, no ano de 1699, e que correspondem sempre a uma dedicatória em prosa e a uma glosa em oitavas a um soneto, sobretudo daqueles atribuídos a Camões, a qual pode ser sucedida por poemas de outros gêneros estróficos. São as que seguem: *Ideias da saudade, imagens do sentimento formadas na lamentável morte da Senhora D. Maria Sofia Isabel N. Senhora, Rainha de Portugal*, de Manuel Pacheco de Valadares, introduzida por uma glosa em oitavas ao soneto de Luís de Camões “Debaixo desta pedra, sepultada”, e finalizada por uma canção e um poema em redondilhas; *Sentimento lamentável que a dor mais sentida em lágrimas tributa na intempestiva morte da Sereníssima Rainha de Portugal Nossa Senhora D. Maria Sofia Isabel de de Neuburg*, de Bernardino

Botelho de Oliveira, tratando-se de uma glosa em oitavas ao soneto camoniano “Chorai ninfas os fados poderosos”, de um soneto acróstico e de um epítáfio; *Eclipse da ferosura observado no espalho da saudade pelo comum sentimento na sempre lamentável morte da Sereníssima Senhora D. Maria Sofia Isabel de Neuburg, Rainha de Portugal*, de Luís de Siqueira da Gama, que consiste somente em uma glosa a um soneto de Antônio da Fonseca Soares, o “Nessa pira funesta, ó peregrino”; e *Triunfos da morte, despojos da Majestade em ação de sentimento da lamentável morte da Sereníssima Rainha de Portugal D. Maria Sofia Isabel de Neuburg*, de Pedro de Azevedo Tojal, incluindo uma glosa ao soneto “Que levas cruel morte? Um claro dia”, mais uma vez de Camões, três sonetos e um romance.

“Sentimento”, ou “Sentimentos”, portanto, há de ser vocábulo presente em títulos de composições de elogios fúnebres de infantes, reis e rainhas. Nesse sentido, as oitavas de *Sentimentos de D. Pedro* se adequariam a esse contexto, embora não se trate de um poema de circunstância. Por outro lado, pode-se bem perceber que, nas obras acima referidas, “sentimento” disputa espaço com outro vocábulo, isto é, “saudade”, como nos títulos de Manuel Pacheco de Valadares e de Luís Siqueira da Gama.

Quanto ao poema de Manuel de Azevedo Morato, de fato, por mais que tenha sido editado por Matias Pereira da Silva com o nome de *Sentimentos de D. Pedro e de D. Inês de Castro*, tanto nas outras edições impressas como nas cópias manuscritas o título do poema é mais variado, a ponto de a composição ser mais facilmente rastreável pelo seu *incipit*, “Era na meia idade, a que chegava”. Em todas as edições impressas, com exceção das duas da *Fênix renascida* e a do *Postilhão de Apolo*, o poema é apresentado sob o título de *Saudades de D. Inês*, com alguma variação na grafia de “Inês” (ora “Ignez”, ora “Ignês”, ou ainda simplesmente “Inês”); na de 1762, a única que atribui a obra a D. Maria de Lara e Meneses, está como *Saudades dos Sereníssimos Reis de Portugal Dom Pedro I e D. Ignez de Castro*. O termo “sentimentos” só ocorre no poema *Parte única ou terceira das saudades e sentimentos de D. Maria de Lara* nas edições de 1744 e 1749, poema do qual não estamos tratando.

Por outro lado, nas cópias manuscritas a variação é ainda maior. Há manuscritos em que não consta o termo “saudades” nem “sentimentos”, como no BNP 3313, no qual o poema aparece intitulado em forma de didascália “Outavas do D[ou]tor M[anu]el de Azevedo Morato a despedida de D. Ignes de Castro com o Principe D. Pedro q[uan]do se

apartou della e della p[ar]a com elle, e q[ue] lhe deraõ a morte”; e no BNP 11480, como “A Dona Inez de Castro na ultima hora da sua morte”. Semelhantes à maioria das edições impressas são os manuscritos ANTT 2445, BA 49-III-49, BPMP 1249 e BPMP 1854 em cujos títulos consta o termo “saudades”; já nos ADB 373, BGUC 1636, BMC B52/6, BPE Maniz 304(a) e BNP 8594 o termo empregado é “sentimentos”, tal qual na *Fênix renascida* e no *Postilhão de Apolo*.

Contabilizando as recorrências do termo “saudades”, considerando tanto as edições impressas como as cópias manuscritas, diríamos que teria sido mais uma imperícia de Matias Pereira da Silva intitular o poema da forma que fez, já que o termo “sentimentos” ocorre menos vezes, imperícia repetida na atribuição de autoria a um poeta (Manuel de Azevedo Pereira) que muito provavelmente sequer existiu. Chamariamos o poema, portanto, de *Saudades de D. Inês*. Em contrapartida, não o faremos, pois, neste caso, a rigidez tampouco é produtiva. Isso porque, mesmo em uma só cópia manuscrita, podem constar os dois termos simultânea ou paralelamente. Lembremos que o poema é dividido em duas partes (ou ainda podemos considerar que são dois poemas mais ou menos dependentes entre si)⁹. No manuscrito de cota ANTT 2445, por exemplo, a primeira parte é inscrita sob o título de “Saudades de D. Ines de Castro em Ausenzia do Principe D. Pedro”; já a segunda é intitulada como “Sentimentos do Principe D. Pedro”. Vemos o mesmo no BA 49-III-49, em que a primeira parte são as “Saudades de D. Ignez de Castro pela abzencia do Principe D. Pedro”, as quais são sucedidas pelos “Sentimentos do Principe D. Pedro continuados por segunda parte dos sentimentos de D. Ignes de Castro”, ambas as partes sendo inscritas pela mesma mão. Consequentemente, não há razão de maiores discussões quanto ao título do poema, pois ocorre que nem mesmo na época em que o poema foi composto e circulado esta questão tinha espaço.

Portanto, os termos “saudades” e “sentimentos” parecem ser equivalentes, ao menos nos atos de inscrição e impressão textuais desse poema. Não trataremos, aqui, das questões que dizem respeito à suposta e discutível exclusividade da língua portuguesa do significado do vocábulo

⁹ Ocorre que nem sempre encontramos as duas partes em sequência uma sucedendo imediatamente a outra. Há vezes, ainda, que só encontramos copiada a primeira parte, concernente às queixas de Inês de Castro, sem a presença da segunda. E há um caso, no BNP 8594, a ordem é invertida, constando primeiro a parte relativa às queixas de D. Pedro, para depois apresentar o que seria a primeira parte, invertendo, assim, a ordem cronológica dos fatos representados.

“saudades”, inclusive porque muitos já o fizeram, desde Michäelis de Vasconcelos, com o clássico *A saudade portuguesa* (1914), até Eduardo Lourenço em várias de suas obras, em especial o *Mitologia da Saudade* (1999).

Era já de comum entendimento no século XVII que o vocábulo “saudade” tinha como étimo o castelhano “soledad”, mesmo que ambos não significassem a mesma coisa. No comentário que faz ao verso d’*Os Lusíadas* “Nos saudosos campos do Mondego”, o qual pertence justamente ao episódio de Inês de Castro, Manuel de Faria e Sousa afirma que (CAMÕES, 1639, col. 178) “saudade en Portugues, no es otra cosa que Soidade, derivado de Soidam, que derechamente es soledad”. Já nos comentários às *Rimas várias*, durante as explanações da primeira centúria dos sonetos de Camões, o comentador aprofunda a definição de “saudade”:

Es la pena que cada uno tiene cõ la memoria de verse ausente del bien q̃ se avia en presencia: y propriamente es soidade, y soidade en Castellano es soledad. Y el dezir de uno, q̃ està solo, es dezir que està triste. [...] Sola por triste en el estado miserable en que se via, cõ la memoria de el felice en que se avia visto. De manera que saudade (palabra que se quiere hazer misteriosa en Portugues) es corrupcion de soidade, que en Castellano es soledad sin misterio alguno (Camões, 1685, p. 62).

Por mais que Bento Pereira, em seu *Tesouro da Língua Portuguesa*, tenha vertido “saudades” para o latim como “*desiderium*”, não prescrevendo “*solitudo*” (Pereira, 1647, p. [178]), por outro lado a explicação de Faria e Sousa faz-se mais autorizável, sobretudo no período mais próximo à provável datação da composição de Manuel de Azevedo Morato, como podemos ver no *Vocabulário português e latino* de Rafael Bluteau, o qual remete ao comentador de Camões quase toda a entrada “Saudade” (Bluteau, 1720, p. 512). Contemporâneo de Bento Pereira e Faria e Sousa, João Soares de Brito, em sua “biblioteca lusitana” chamada *Theatrum Lusitaniae litteratrium*, que sobrou somente em cópias manuscritas, traduz *solitudo* por “saudades”. Ao elencar as obras atribuídas ao poeta seiscentista D. Francisco de Portugal, diz o seguinte (BnF NAL 1290, p. 171)¹⁰: “*scripsit plura, nihil tamen eo vivente excussum, nisi Solitudines, hoc est Saudades*”¹¹. Contudo, não temos conhecimento desta obra.

¹⁰ BnF = *Bibliothèque Nationale de France*; NAL = fundo *Nouvelles acquisitions latines*.

¹¹ “Escreveu muitas coisas, embora nenhuma tenha circulado enquanto estava vivo, exceto *Solidões*, isto é, *Saudades*” (Tradução nossa).

Partindo muito provavelmente da etimologia prescrita no século XVII, Manuel de Azevedo Morato estabelece uma aproximação entre os vocábulos “saudade” e “soledade”, este último um decalque que já está incluído no vocabulário português, sendo sinônimo de “solidão”¹². Devido à semelhança entre os vocábulos, o poeta aproveita-se da produtividade dessa assonância e os utiliza na distribuição de rimas em diversas estrofes da segunda parte: “Não podem mitigar esta saudade [...] Outra nova razão da soledade” (est. XXVIII); “Alívio podem ser nesta saudade, [...] São causa naturais da soledade” (est. XXX); “As notícias vos nega da saudade? [...] Nos efeitos mortais da soledade” (est. XXXIII); “Deleitoso carinho na saudade [...] Multiplicais melhor a soledade” (est. XXXV); “Galantes cortesãs da soledade, [...] Quando dais tantas falsas à saudade” (est. XXXVII).

Aqui, a saudade sempre ecoa da soledade, pois esta é causa daquela. No poema, a impossibilidade de as lágrimas, as queixas e a piedade confortarem D. Pedro em sua saudade se dá porque são todas efeito da solidão:

XXX
Nem queixumes de lágrimas sentidas
Alívio podem ser nesta saudade,
Que sendo partes d’alma desunidas,
São causas naturais da soledade (FR., 2017, p. 41).

Tampouco produzem o conforto esperado os indícios da primavera. O quadro primaveril do *locus amoenus* traz-lhe lembranças de Inês, causando-lhe a saudade, a qual só o faz perceber o quão solitário ele se encontra. O afeto suscitado é semelhante à cronografia das primeiras estrofes da primeira parte.

Há uma série de poemas compostos em Portugal durante o século XVII, sobretudo na segunda metade, em cujos títulos aparece quase invariavelmente o termo “Saudades”¹³. A maior parte dessas composições

¹² O *Dicionário Houaiss* data o primeiro uso do vocábulo “soledade” em 1664, localizando-o na tradução da *Eneida* por João Franco Barreto.

¹³ Apesar de a segunda edição, em 1557, de *A menina e moça* de Bernardim Ribeiro ter saído com o título *Primeira e segunda parte do livro chamado as saudades de Bernardim Ribeiro*, o gênero de que estamos tratando não parece ter uma relação direta à obra quinhentista em prosa. Por outro lado, Diogo Barbosa Machado (1752, p. 127) traz a notícia de que o poeta Luís Pereira de Castro (1582-1649), irmão de Gabriel Pereira de Castro, teria composto um poema chamado *Saudades de Lisardo*, cujo manuscrito se conservaria na biblioteca particular do Duque de Lafões, e que teria como

centra-se nos lamentos de Lídia na despedida de seu amante Armido, soldado português que foi convocado a embarcar às águas já salinas do Tejo para combater os espanhóis, durante conflituoso momento da Restauração. Diversas variações das *Saudades de Lídia e Armido* foram compostas por autores como Antônio Barbosa Bacelar, Carlos da Mota, Bernardo Vieira Ravasco¹⁴, Frei Manuel de São José, entre outros poetas de menor reconhecimento. Além das duas personagens mais recorrentes, há ainda outras que povoam os poemas de saudades, como os consortes Lísis e Aônio, Nise e Fileno, e Anarda e Albano (ou Almeno)¹⁵.

Alguns desses poemas constam editados por Matias Pereira da Silva, nem sempre com a mesma atribuição de autoria encontrada nos manuscritos. É o caso de duas *Saudades de Lídia e Armido*, ambas editadas na *Fênix renascida* como anônimas. Uma delas, a de *incipit* “Era o tempo, em que pálido retrata” (*FR.*, I, p. 32-77), aparece nos manuscritos BNP 3313 (p. 5-72) e BPMP 1249 (p. 283-326) como de Frei Manuel de São José; a outra, “A Violência do Bronze despertados” (*FR.*, II, p. 33-54), que Matias Pereira da Silva testemunha que circulava à sua época como se fosse de Antônio Barbosa Bacelar, é atribuída também no BNP 3313 (p. 221-254) a Carlos da Mota, autor que, de acordo com Barbosa Machado (1741, p. 560), teria escrito umas *Saudades de D. Inês de Castro* em oitavas, como Manuel de Azevedo Morato.

Observados em conjunto, não é forçoso afirmar que se trata de um gênero poético, cuja definição não se dá somente pela estrutura estrófica, já que ora são oitavas ora silvas. As semelhanças também extrapolam os títulos. Ares Montes resume os poemas da seguinte maneira (Montes, 1956, p. 395): “*En estos poemas intervienen siempre dos personajes, una pareja de enamorados a quienes la fuerza de las circunstancias obliga a la separación*”; o filólogo galego expõe, ainda, a estrutura de suas narrações, “*el enamorado parte para la guerra, la enamorada se desespera*” (id., *ibidem*), embora essa não

incipit o verso “En la parte del mundo a donde inclina”, composição portanto em castelhano; desse modo, seria o primeiro poema de saudades composto em Portugal de que temos notícia.

¹⁴ Em 2018, Marcelo Lachat publicou uma edição deste poema a partir de duas cópias manuscritas por ele consultadas: BA 49-III-49 e o BBM (Biblioteca Brasileira Mindlin) ms. s.l.p. scp s.d.

¹⁵ Mesmo que raras, há ocorrências deste tipo de composição em que as duplas são personagens fabulares, como em um poema encontrado no BPE Maniz. 304(a), ff. 70-81v, intitulado “*Finezas de Leandro, e Sentimentos de Hero, em a Sua / Morte. Compostas pello Pastor Aonio. / Oitavas*”, de 69 oitavas; ou ainda uma silva jocosa que Diogo Barbosa Machado atribuiu a D. Próspero dos Mártires, *Saudades de Apolo* (Machado, 1752, p. 629).

seja uma característica pertinaz; e os poemas sempre terminam de forma trágica, ou com suicídio ou com a persistência da solidão e da saudade.

Neste sentido, *Sentimentos de D. Pedro* e os poemas de saudades trazem características de enredo muito semelhantes. Inês de Castro e D. Pedro são um casal que, involuntariamente, são apartados um do outro. Embora as funções se invertam, ou seja, quem se vê privado de seu amor é o apaixonado e quem parte é a amada, e o motivo da separação não seja a convocação à guerra, no poema ouvimos as queixas de ambos, que é justamente outra característica desses poemas, não observada por Ares Montes. São das queixas pronunciadas, seja em diálogo entre as personagens ou em solidão, que ouvimos a expressão do sentimento da saudade em todos os poemas, mais uma vez por meio do recurso retórico da etopeia.

Pegemos, por exemplo, o poema *Saudades de Lídia e Armida* de Bernardo Vieira Ravasco, que só circulou de forma manuscrita. De suas 158 estrofes, mais da metade corresponde a queixas e lamentos: da estrofe 25 à 38 e da 40 à 52 encontramos o diálogo entre Lídia e Armido no momento da despedida, antes de ele embarcar; na etopeia mais longa do poema, entre as estrofes 66 e 105 Lídia, já só, exprime as suas saudades, culminando na decisão de seu suicídio; e, finalmente, entre as estrofes 119 e 145, é Armido quem se queixa, em alto-mar, da ausência de sua amada, sentindo que está morta. Se observarmos a estrutura de cada um dos poemas de saudades, encontraremos distribuição semelhante entre narração (de menor parcela) e etopeia (de maior).

A *dispositio* retórica é comum a todos os poemas, inclusive no que diz respeito ao uso da cronografia e da paisagem amena para a produção de afeto contrário ao esperado. E, por isso, a imitação camoniana é perceptível em muitos deles, mesmo que, diferente do poema de Manuel de Azevedo Morato, não tratem da matéria inesiana. O poema de Vieira Ravasco inicia-se por “Era o tempo gentil, em que as boninas”; *Saudades de Lídia e Armido* atribuído a Frei Manuel de São José, mas que corre impresso como anônimo, “Era o tempo, em que pálido retrata”; e, lembrando *Sentimentos de D. Pedro*, “Era na meia idade, a que chegava”. Outros começam de formas diversas (“Solitária espessura”, *Saudades de Albano*, de Simão Torresão Coelho; “Despojada do brio a gentileza” *Sentimentos de Anarda na ausência de Almeno*, atribuído ora a Manuel Pinheiro Arnaut, ora a Barbosa Bachelar; “Fermosa Lídia um triste desterrado”, *Saudades de Lídia e Armido*, atribuído a Antônio de Barros), mas todos eles, sem exceção,

possuem em seus exórdios a descrição de tempo ou lugar ameno, que antecedem mas não prefiguram o fato trágico.

Embora pareça conveniente indicar uma origem gongorina ao gênero, deve ser mais bem estudada a relação que os poemas de saudades possam ter com as *Soledades* de D. Luis de Góngora. Inclusive Ares Montes demonstrou certa desconfiança, e emitiu com muita prudência a opinião segundo a qual apenas as composições concernentes à personagem Aônio, e uma a Fileno e Nise, todas de Barbosa Bacelar, e as *Saudades de Albano* de Simão Torresão Coelho têm alguma semelhança com o poema de Gôngora (id., p. 396)¹⁶. Seria forçoso identificar em Gôngora o modelo dos primeiros versos de vários poemas, no que diz respeito a “*Era del año la estación florida*”, verso inicial das *Soledades*, já que também se trata de imitação camonianiana¹⁷. De todo modo, faltam, não só ao poema de Azevedo Morato mas em todos, o recurso das perífrases, hipálages e hipérbatos, distanciando-os portanto do cultismo gongorino. Além disso, como vimos, encerra-se em Camões a autoridade imitativa para todos os poetas aqui elencados.

Outra característica que deve ser observada é o vocabulário comum a todos poemas de saudades, incluindo o *Sentimentos de D. Pedro e de D. Inês de Castro*; é essencial para a configuração de um repertório conceitual. A ausência do objeto de amor produz o sentimento de solidão à personagem e, com o intuito de presentificá-lo novamente, configura as saudades, as quais, por sua vez, não são remédio mas intensificam o desengano, como expressam as queixas, e reafirmam o sentimento de solidão, cuja cura se dá pela morte, que em momentos se dá de fato, em outros somente em desejo. Logo, “ausências”, “queixas”, “sem vida”, “saudades”, “soledades” são alguns dos elementos que compõem esse vocabulário comum em todos os poemas. Além disso, há ainda a persistência da imagem da “avezinha”, podendo ser operada na elocução como metáfora ou comparação, muitas vezes para expressar a fragilidade das personagens frente à brutalidade do destino, ou ainda, contextualizando-a engaiolada ou capturada pelas mãos de alguém, para

¹⁶ Pode ser o caso de *Saudades de Lisardo*, de Luís Pereira de Castro, referido em nota *supra*, já que, pelo que Barbosa Machado indica na *Bibliotheca Lusitana*, seria uma silva composta em castelhano, como as *Soledades* de Gôngora.

¹⁷ Marcelo Lachat (2018, p. 68-82), por outro lado, prefere considerar a imitação gongorina, embora trate somente de *Saudades de Lídia e Armido*. De todo modo, seria necessário empregar um estudo estilístico em cada um desses poemas para que pudéssemos afirmar a parcela de “cultismos” presentes neles.

representar a prisão em que as personagens se encontram na ausência do outro, como um cárcere da solidão.

ISOTOPIAS CODICOLÓGICAS E BIBLIOGRÁFICAS

Há razões textuais o suficiente para agregar os *Sentimentos de D. Pedro* ao conjunto genérico de poemas das saudades. Mas, além dos indícios encontrados em códigos linguísticos, há ainda alguns procedimentos recorrentes de ordem bibliográfico-codicológica que podem auxiliar no entendimento coevo desse provável gênero.

Na *Fênix renascida*, Matias Pereira da Silva concentra todas as “saudades” nos seus dois primeiros volumes. São as composições que seguem: *Saudades de Lídia e Armido*, de um anônimo (FR., I, p. 32); *Saudades de Lídia e Armido*, atribuída a Antônio Barbosa Bacelar (FR., I, p. 77); *Saudades de Aônio*, atribuída ao mesmo (FR., I, p. 188); *Saudades de Lídia e Armido*, que Pereira da Silva dá como de um anônimo mas observando que circula como de Barbosa Bacelar (FR., II, p. 33); *Saudades de Lísia na ausência de Aônio*, mais uma vez atribuída ao mesmo poeta (FR., II, p. 190); e *Saudades de Albano*, atribuída a Simão Torresão Coelho, dividida em duas partes (FR., II, p. 204; p. 218).

O primeiro volume da *Fênix renascida* é iniciado pela *Introdução poética* de Antônio dos Reis, em oitavas, a qual, como o próprio título indica, serve de introdução não só ao volume, mas a todo o florilégio (FR., I, p. 1). Na sequência, mantendo o gênero estrófico da composição anterior, vem o poema *Saudades de Lídia e Armido*, aquele que foi tradicionalmente atribuído Frei Manuel de São José, mas que aqui consta como “por hum anonimo” (FR., I, p. 32). Depois, Matias Pereira da Silva inclui outro *Saudades de Lídia e Armido* (FR., I, p. 77), composição desta vez de Antônio Barbosa Bacelar, também em oitavas, poema imediatamente sucedido por um soneto anônimo intitulado *Epitáfio na sepultura de Lídia* (FR., I, p. 91). A sequência de oitavas é, portanto, interrompida por um poema de outro gênero estrófico; por outro lado, a sua posição é justificada pela pertinência temática. Então, finalmente, encontramos as duas partes dos *Sentimentos de D. Pedro* e de *D. Ignez de Castro*, aqui atribuídas a Manuel de Azevedo Pereira (p. 92; p. 116). Semelhante (mas não igual) ao caso anterior, em que um soneto interrompe uma sequência genérico-estrófica, embora disposto pela manutenção temática, é a glosa que sucede aos *Sentimentos*, a qual se utiliza, como mote, a oitava 120 do Canto III d’*Os Lusíadas*, justamente a “Estavas,

linda Inês, posta em sossego”, glosa em oitavas atribuídas a Antônio Barbosa Bacelar. Essa última composição dá abertura a uma sequência de poemas atribuídos ao poeta, dispostos, portanto, segundo o critério autoral.

Há um importante *corpus* investigativo, produzido sobretudo nos últimos 30 anos, que propõe analisar a relação entre a disposição interna de cancioneiros impressos nos séculos XVI e XVII e os gêneros poéticos dos poemas editados¹⁸. De modo geral, os poemas são dispostos, sobretudo a partir da década de 1590, de acordo com um critério métrico-estrófico, pelo qual se posicionam poemas de “arte maior”, especialmente os sonetos, no início, e os de “arte menor”, como as redondilhas, ao final do livro (cf. Rivera, 1996-1997).

Contudo, a maior parte desses estudos elege como objeto cancioneiros autorais, e não florilégios, que é o caso da *Fênix renascida*. Como pode-se perceber, o critério métrico-estrófico nem sempre é utilizado por Matias Pereira da Silva para ordenar os poemas que edita; já o critério autoral é mais utilizado, mas também não é constante. O que ocorre nesse caso é que há vários critérios sendo operados, ora simultaneamente, ora intercaladamente. Desta forma, a organização dos poemas dentro da *Fênix renascida*, embora seja fatura de práticas editoriais impressas, assemelha-se muito mais a características encontradas mormente em cancioneiros manuscritos, cujos critérios dispositivos, quando há, são mais complexos e difíceis de serem evidenciados.

A partir de agora, analisaremos algumas disposições no interno de cancioneiros manuscritos eleitos *exempli gratia*. O primeiro desses exemplos privilegiados é que se encontra depositado na Biblioteca Municipal de Coimbra, o BMC B52/6. Esse documento, datado de 1698, veicula um cancioneiro que corresponde à segunda parte de um outro, o BMC B52/3, datado de 1690. Ambos são de lavra de Antônio da Silva Maciel¹⁹.

¹⁸ Autores exemplares que seguem esse caminho são Pedro Ruiz Pérez, Begoña López Bueno, Valentín Núñez Rivera, Soledad Pérez-Abadín Barro, Ignacio García Aguilar, dentre os espanhóis, e Isabel Almeida, entre os portugueses; dos brasileiros, devemos citar os trabalhos de Marcello Moreira, embora ele se dedique mais a livros manuscritos.

¹⁹ Aqui valeria uma nota útil a pesquisadores que queiram consultar os dois códices. Em trabalhos até a década de 70, como os de Maria de Lourdes Belchior Pontes (1953) e de Vítor Aguiar e Silva (1970), os dois documentos vinham identificados pelas cotas BMC 955 e BMC 963, como ainda informam as suas encadernações. No entanto, Francisco Topa informou que os mesmos documentos haviam sido transferidos ao Arquivo Histórico Municipal de Coimbra e que foram registrados com cotas atualizadas: AHMC B52/3 e AHMC B52/6, respectivamente (Topa, 1999).

O BMC B52/6 inicia-se pela fábula mitológica *Dafne convertida em Loureiro*, de Azevedo Morato (p. 1), a qual é sucedida pela glosa ao soneto “Alma minha gentil que te partiste” de Camões, poema em oitavas atribuído ao mesmo Azevedo Morato (p. 25), e pela primeira parte dos *Sentimentos de D. Pedro* (p. 54), antecipando então o título como consta na *Fênix renascida*. Há, aqui, dois critérios evidentes operando a organização dos poemas: o genérico-estrófico, já que todos os três poemas alistados são oitavas, e o autoral, de Manuel de Azevedo Morato. No entanto, após o término da primeira parte dos *Sentimentos* não consta a respectiva segunda, mas as *Saudades de Lídia e Armido* de Barbosa Bacelar (p. 77) e de Frei Manuel de São José (p. 89), ambas intituladas como *Sentimentos de [...]*. Ou seja, a disposição dos poemas deixa de lado o critério autoral, mesmo que mantendo o genérico-estrófico. Por outro lado, mantendo o termo “sentimentos” nos títulos dos três poemas sequenciados, há de se considerar que há um outro critério sendo operado, o qual estabelece uma relação de contiguidade entre os dois poemas sobre a despedida entre Lídia e Armido, e o poema que narra os últimos lamentos de Inês de Castro antes de ser morta.

Outro manuscrito de interesse é o que está custodiado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, o BPMP 1249. Trata-se de um códice com características de miscelânea, cujo conteúdo é muito variado nas formas poéticas que transmite; interessa-nos a partir da página 283²⁰, em que vem inscrita a composição de Frei Manuel de São José. A partir deste lugar, há uma sequência de poemas de saudades, incluindo os *Sentimentos de D. Inês*, fábulas mitológicas e glosas a sonetos e oitavas de Luís de Camões. Estão nesta ordem: *Saudades de Lídia e Armido* de Frei Manuel de São José (p. 283), aqui transcrito com o vocábulo “Despedida”; *Saudades de Lídia e Armido* de

Em contrapartida, quando contatamos o Arquivo Histórico Municipal de Coimbra, fomos informados de que os documentos haviam sido transitados em 12 de dezembro de 1997, muito provavelmente após a consulta de Francisco Topa, e restituídos à Biblioteca Municipal. As suas cotas mantiveram-se com a numeração atualizada pelo Arquivo Histórico e, portanto, hoje são identificados pelas cotas BMC B52/3 e BMC B52/6.

²⁰ O manuscrito é iniciado por uma compilação de poemas variados atribuídos ao frei. Esta seção é intitulada “Obras Varias de Antonio de Affonseca que ao depois veyo a ser o Veneravel Frey Antonio das Chagas”, e é composta pelas primeiras 176 páginas. Em seguida, abre-se uma nova seção intitulada “Obras curiozas de varios Autores feytas a varios intentos que para menos confuzão do Leytor as tresladey em Lugar Separado onde se declara o fim a que foraõ feytas (p. 209), iniciada pelas *Jornadas* de Jerônimo Baía, e ainda inclui poemas variados como décimas, romances, sonetos, mas também o *Gigante Sonhado* de António Serrão de Castro, em prosa. Na página 282 há uma décima atribuída a António José da Silva, dando-nos um *terminus post quem*.

Bernardo Vieira Ravasco (p. 326); *Saudades de Lídia e Armido* de Antônio Barbosa Bacelar, intitulado como “Sentimentos” (p. 379); *Fábula de Alfeu e Aretusa* de Manuel Pinheiro Arnaut (p. 390); uma décima, atribuída também a Arnaut, sobre o mesmo assunto da fábula mitológica anterior (p. 415); a primeira parte das *Saudades de D. Inês de Castro*, de Azevedo Morato (p. 416); a respectiva segunda parte (p. 439); glosa à oitava camoniana “Estavas, linda Inês, posta em sossego”, por Barbosa Bacelar (p. 463); glosa ao soneto de Camões “Alma minha gentil que te partiste”, atribuída a Gabriel Pereira de Araújo²¹ (p. 466); glosa ao mesmo soneto, por Manuel de Azevedo Morato (p. 472); glosa a um soneto amoroso, ambos atribuídos a Jacinto Freire de Andrade²² (p. 477); *Fábula de Polifemo e Galateia*, do mesmo autor (p. 482); *Dafne convertida em loureiro*, de Manuel de Azevedo Morato (p. 502).

Há ainda o ANTT msliv 2445. Trata-se de uma espessa miscelânea, incluindo papéis avulsos, escrita por várias mãos, as quais chegam a inscrever o mesmo poema mais de uma vez, como é o caso da *Fábula de Polifemo e Galateia* de Jacinto Freire de Andrade (p. 145-161; 377-394). No miolo do volume, mais especificamente a partir da página 69, encontramos a primeira parte das *Saudades de D. Inês de Castro* de Manuel de Azevedo Morato, mas aqui sem atribuição de autoria. Na página 85, consta a segunda parte do poema, desta vez intitulado como *Sentimentos de D. Pedro*. O poema vai até a página 99, sendo que o seu verso, isto é, a página 100, encontra-se em branco. A partir da 101, encontramos os poemas que seguem: *Saudades de Lídia e Armido* de Antônio Barbosa Bacelar (p. 103-111); *Saudades de Lídia e Armido* de Fr. Manuel de São José (p. 111-145), que consta mais uma vez no volume, em papéis soltos ao fim; *Fábula de Polifemo e Galateia* de Jacinto Freire de Andrade (p. 145-161); e dois sonetos glosados por Carlos da Mota (p. 161-167). Logo na sequência, o mesmo escriba incluiu *Saudades de Nise e Lisardo* de Antônio Barbosa Bacelar (pp. 167-180), e a *Fábula de Júpiter e Europa*, de Baía (p. 181-185). Faz-se clara aqui a associação feita pelo escriba que compôs esta seção, partindo do encerramento da anterior com as duas partes do poema de Manuel de

²¹ Não temos conhecimentos deste suposto autor. Por um lado, pode ter sido um lapso do copista ao inscrever o nome de Gabriel Pereira de Castro; não entanto, tampouco temos ciência de uma glosa a este soneto de Camões composta pelo poeta da *Ulisseia*.

²² Natália Correia edita o soneto e a sua glosa, com poucas variações, na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* como de D. Tomás de Noronha, a partir de um manuscrito particular pertencente a Cardoso Marta (cf. Correia, 2008, p. 114-119).

Azevedo Morato; e mais uma vez, vemos coligidas “Saudades” (ou “Sentimentos”), “Fábula” e “Glosas”.

Para finalizarmos a etapa de análise dos cancioneiros manuscritos, trazemos o BNP 3313. Não seria forçoso dizer que se trata da maior compilação de poemas de saudades de que temos notícia. Aí, encontramos 14 composições, rigorosamente poemas de saudades e outros de afinidade temática, tal qual vimos em outros manuscritos, como glosas e sonetos. Eis a sequência que encontramos: *Saudades de Lídia e Armido* de Frei Manuel de São José (p. 5); *Saudades de Lídia e Armido* de Antônio Barbosa Bacelar (p. 72); um soneto à morte e sepultura de Lídia, atribuído também a Bacelar (p. 93); *Saudades de Lídia e Armido*, atribuído a Padre Antônio de Barros, longo poema de 254 oitavas, em forma de epístola, e que não encontramos em outro lugar, cujo *incipit* é “Fermosa Lídia um triste desterrado” (p. 94); *Saudades de Lídia e Armido* de Frei Carlos da Mota (p. 221); *Saudades de Lídia e Armido* de Bernardo Vieira Ravasco (p. 255); primeira parte *Saudades de D. Inês de Castro* de Manuel de Azevedo Morato (p. 335) e a sua segunda parte (p. 371); oitavas em louvor ao poema anterior, sem atribuição de autoria (p. 405); soneto à morte e sepultura de Inês de Castro, também sem atribuição de autoria (p. 406); glosa à oitava “Estavas, linda Inês, posta em sossego” por Antônio Barbosa Bacelar (p. 407); *Saudades de Anarda e Almeno* de Manuel Pinheiro Arnaut (p. 412); um poema, também em oitavas, intitulado indicado como “Outavas a despídidida q̃ faz Hieronimo da sua Dama Clori de q[u]em saudozo se aparta de Coimbra tem 27 outavas (p. 433); e, encerrando o volume, as *Saudades de Nize e Fileno*, atribuído a João Manuel de Carvalho (p. 447).

Ainda a respeito do BNP 3313, em sua folha de rosto lê-se: “No Pecullio pequeno n.º 3 / Poezia / Manuscrito / Tomo 2.º / Anno de 1716 / Octavas a varios / assumptos”. Daí, conseguimos extrair duas informações: pela sua datação, é contemporâneo à primeira edição da *Fênix renascida*; já a sua numeração (nº 3, tomo segundo) indica que o cancionero é, na verdade, parte de uma série de volumes. Desta sequência, encontramos mais quatro livros manuscritos: BNP 3312, BNP 3314, BGUC 373 e BGUC 526. Quase todos parecem encerrar gêneros estróficos ou poéticos. O BNP 3312, por exemplo, é dedicado a fábulas mitológicas; veicula a *Fílis* de Antônio da Fonseca Soares, a *Dafne convertida em loureiro* (aqui atribuída a Troilo de Vasconcelos), a *Fábula de Alfeu e Aretusa* de Manuel Pinheiro Arnaut, a *Fábula de Polifemo e Galateia* de Jacinto Freire de Andrade, e a

Fábula de Hércules que matou Caco, de Manuel Pacheco Valadares. A composição codicológica deste volume é muito semelhante ao BNP 3313, como as dimensões e o corte carminado. A letra também é a mesma, e a configuração da folha de rosto de é quase idêntica: “No Peculio pequeno n.º 6 / Poezia / Manuscripto / Tomo 1º / anno de 1716 / Outavas a varios asump / tos”. O mesmo ocorre com a folha de rosto do BNP 3314: “No peculio n.º 4 / Poezia / Manuscripto / Tomo 3º / Anno de 1716 / Octavas a varios / Asumptos”; no entanto, mesmo que prometa mais uma compilação de oitavas, como os dois anteriores, este volume reúne poemas de diversas formas, como tercetos, epigramas, sextilhas, endechas, seguidilhas, redondilhas etc. E, finalmente, há os dois códices depositados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fisicamente, são diferentes dos primeiros três, medindo 300 x 210mm, embora também possuam corte carminado. O BGUC tem 526 páginas, e é todo dedicado a sonetos. Em sua folha de rosto lemos “Nos pecculios n.º 1 / Poezia / Tomo 4.º / Anno de 1716 / Sonettos a varios assumptos”. Já o BGUC 373, que nos interessa mais, é intitulado como “Nos Pecculios n.º 3 / Poezia / Manuscripto / Tomo ~~Septimo~~ 8º / Anno de 1716 / Romances”. Como é indicado, é um volume que apresenta somente romances, ou seja, quartetos heptassílabos assonantes. Com exceção do BNP 3314, isto é, o *No pecúlio n.º 4 tomo 3º*, em que encontramos variados gêneros métricos e estróficos, o critério dos outros quatro é muito bem definido e declarado.

CONCLUSÃO E APONTAMENTOS

Em resumo, o poema dividido em duas partes *Sentimentos de D. Pedro e de D. Inês de Castro*, atribuído ao licenciado Manuel de Azevedo Morato pela maior parte de sua transmissão textual, vincula-se a um *corpus* relativamente robusto de composições portuguesas lírico-narrativas produzidas mormente durante a segunda metade do século XVII. Tais composições podem ser chamadas de “poemas de saudades”, não somente porque o vocábulo português é empregado para intitulá-las, mas também por fatores de convenção poética, como o enredo, o modelo imitativo camoniano, o *genus dicendi* (sempre elevado), e o misto de poema heroica, bucólica, trágica, lírica e elegíaca; mesmo que não encontremos nenhuma preceptiva que lide com tais poemas, a convenção é evidenciada quando todos são colacionados. Além disso, os indícios de que o poema de Azevedo Morato integrasse o conjunto de outros poemas à época de sua

maior circulação manuscrita se dão pela materialidade de sua transmissão, ou seja, pela sua posição recorrente em meio a outros poemas de saudade em livros manuscritos, fato já não muito observável na tradição impressa, já avançando no século XVIII, quando o poema sobre Inês de Castro começou a receber uma certa autonomia de circulação.

Como vimos, há diversos critérios possíveis para a organização e disposição de poemas dentro de um cancionero manuscrito, ou ainda há a possibilidade de não haver critério algum; mas há também não um critério mas um princípio associativo que pode ser operado e identificável no ajuntamento de determinados poemas, como ocorre nos livros manuscritos que arrostamos. Como consequência de tal princípio é a natural contiguidade estabelecida entre os poemas de saudades e outros gêneros, como a glosa de Barbosa Bacelar à oitava 120 do Canto III d'Os *Lusíadas*, obviamente ligada tematicamente ao poema de Azevedo Morato, ou ainda sonetos sobre os assuntos, seja Inês e D. Pedro ou Lídia e Armido.

Por outro lado (e aqui faremos somente um apontamento a ser desenvolvido ulteriormente)²³, outro gênero que (digamos) habita o mesmo espaço que os poemas de saudades é o das fábulas mitológicas. Lembramos que o BNP 3313, cancionero que recolhe o maior número de poemas de saudades, é sucessivo a um outro, o BNP 3312, da mesma série, o qual, por sua vez, veicula uma coletânea de fábulas mitológicas. Ou ainda como os poemas de saudades são intercalados por fábulas mitológicas em livros manuscritos como o ANTT msliv 2445, o BPMP 1249 e o BMC B52/6.

A relação entre os poemas de saudade e as fábulas mitológicas, cujo gênero é muito mais identificado como um produto castelhano do que lusitano, não é ainda clara. O que vale dizer é que os poemas de saudade compõem um grupo temático característico da produção portuguesa seiscentista, muito diferente do caso das fábulas mitológicas. A contiguidade estabelecida pela isotopia em cancioneros manuscritos pode se dar mais pela recorrência estrófica, já que são na maioria (embora não exclusivamente) oitavas ou silvas, ou ainda pelas características genérico-poéticas mistas encontradas em ambos os gêneros. De todo modo, a provável relação estabelecida pela disposição codicológica entre as fábulas mitológicas e estes poemas de saudades, nos quais encontramos elementos

²³ No momento, estamos desenvolvendo uma pesquisa acerca das fábulas mitológicas em Portugal, cujo percurso tratará, dentre outras coisas, a questão da disposição encontrada em livros manuscritos.

elegíacos, bucólicos, heroicos e trágicos, só pode ser observada em manuscritos que circularam por Portugal. Mesmo que, a princípio, os poemas de saudades possam ter eventualmente surgido a partir do modelo gongórico com as *Soledades*, não há qualquer produção castelhana nos séculos XVII e XVIII que possa configurar um *corpus* tão robusto de tais poemas como houve em Portugal. Portanto, não só o termo “saudade” é uma raridade lusitana, como também o são os poemas de saudades.

REFERÊNCIAS

- A FÉNIX RENASCIDA, ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: na Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746.
- A FÉNIX RENASCIDA, ou obras poéticas dos melhores Engenhos Portugueses*. Edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário português e latino*. V. 7 (Letras Q-S). Lisboa: Na Officina de Pascoal da Sylva, 1720.
- BOTO, Sandra; MARÍAS, Clara. “El Romancero ibérico, puente entre España y Portugal (siglos XV-XXI)”. *Boletín de poesía oral*, n. 5 ext, p. 7-13, 2022. DOI: 10.17561/blo.vextra5.7521.
- BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa: Os Seiscentistas*. v. III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- CAMÕES, Luís de. *Lusíadas de Luís de Camoens, Principe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto El Grande. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real. Primero i Segundo Tomo*. Madrid: A costa de Pedro Coello, 1639.
- CAMÕES, Luís de. *Rimas Varias de Luis de Camoens, Principe de los poetas heroycos, y Liricos de España [...] Comentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo. TOMO I. y II. Que contienen la primera, segunda, y tercera Centuria de los Sonetos*. Lisboa: En la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impresor de la Casa Real, 1685.
- CORREIA, Natália. *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica: Dos cancioneros medievais à actualidade*. 5.^a edição. Lisboa: Antígona/Frenesi, 2008.
- Eccos que o clarim da fama dá: Postilhão de Apolo*. Ecco I. Por Jes’ Maregelo de Ossan. Lisboa: Na Offic. de Franscisco Borges de Souza, 1761.
- LACHAT, Marcelo. *Saudades de Lídia e Armido, poema atribuído a Bernardo Vieira Ravasco: estudo e edição*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.

- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica, e Cronologica [...]*. t. II. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1747.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica [...]*. t. III. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1752.
- MONTES, José Ares. *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.
- NASCIMENTO, Cabral do. *Poemas narrativos portugueses*. Comentários, enumeração e excertos. Lisboa: Editorial Minerva, 1949.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia Completa*. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PEREIRA, Bento. *Tesouro da língua portuguesa*. Lisboa: Na officina de Paul Craesbeeck, 1647.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Frei António das Chagas: Um Homem e um Estilo do Séc. XVII*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1954.
- RIVERA, Velentín Núñez. "Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido". *Philologia Hispalensis*, n. 11, p. 153-166, 1996-1997.
- ROIG, Adrien. *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1986.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. *História da literatura portuguesa ilustrada*. V. 3. Lisboa: Livraria Bertrand, 1932.
- SILVA, Inocência Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. Estudos de Innocencio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. t. v. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.
- SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Oficinas da Atlântida Editora, 1971.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro na literatura portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação, 1984.
- TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra de Gregório de Matos*. Originalmente dissertação de doutoramento em Literatura Brasileira pela Universidade do Porto. (4 vols.) Porto: F. Topa, 1999
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do Cantar Velho "Saudade Minha – Quando te veria?"*. Porto: Renascença Portuguesa, 1914.

ZUCCARO, Leonardo. *O discurso evidente. Um estudo da descrição na obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2019.

Recebido em 12 de agosto de 2023
Aprovado em 19 de agosto de 2023

Licença: 

Leonardo Zuccaro

Doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Realizou doutorado sanduíche na Universidade de Lisboa. Mestre em Literatura Portuguesa e graduado em Letras Grego pela Universidade de São Paulo.

Contato: leonardo.zuccaro@usp.br

: <https://orcid.org/0000-0002-9717-4933>

INTERTEXTUALIDADE MITOLÓGICA PRESENTE NO EPISÓDIO DE INÊS DE CASTRO, TRANSCRITO NA EPOPEIA CAMONIANA

MYTHOLOGICAL INTERTEXTUALITY IN THE EPISODE OF INÊS DE CASTRO, TRANSCRIBED IN THE CAMONIAN EPIC

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p117-128>

Michael Jones Botelho ¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo empreender uma análise interpretativa do episódio de Inês de Castro, transcrito em *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, e, sob a perspectiva intertextual, cotejá-lo com as três referências mitológicas presentes no canto – Rainha Semíramis, juntamente com os irmãos Rômulo e Remo, Tiestes e Atreu e, por fim, Polixena e Aquiles. Tais referências aproximam esse episódio às tragédias clássicas, tanto em sua estrutura, quanto em sua temática e corroboram para a importância literária e histórica da tragédia de Inês de Castro, imortalizada por Camões.

PALAVRAS-CHAVE

Os Lusíadas; Inês de Castro; Intertextualidade; Tragédias clássicas.

ABSTRACT

This article aims to undertake an interpretive analysis of the episode of Inês de Castro, transcribed in Os Lusíadas (1572), by Luís de Camões, and, from an intertextual perspective, compare it with the three mythological references present in the song – Queen Semiramis, along with the brothers Romulus and Remus, Polyxena and Achilles, and finally, the brothers Thyestes and Atreus. Such references bring this episode closer to classic tragedies, both in its structure and in its theme and corroborate the literary and historical importance of the tragedy of Inês de Castro, immortalized by Camões.

KEYWORDS

Os Lusíadas; Inês de Castro; Intertextuality; Classical tragedies.

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.

*Era gentil e loira e branca e bela,
Uma flor de Castela
Que no céu português se volveu astro...
De Afonso a corte – rememora a fama –
Nunca pudera ver em outra dama
Colo de garça como tinha a Castro.
(Alberto Pimentel, *Idílio dos reis*)*

1 INTRODUÇÃO

O tema da morte de Inês de Castro é recorrente em muitos gêneros literários por seu caráter emocional e trágico, porém seja qual for a perspectiva que encaremos este mito histórico, podemos perceber que este episódio se eternizou a tal ponto que frutificou em muitas reescritas literárias e se mantém até o nosso tempo, seja na forma de teatro, de poesia ou de narrativa. De acordo com Maria Leonor Machado de Sousa (1984, p. 19): “Foi em forma poética [...] que surgiram, no século XVI, as primeiras obras literárias sobre Inês de Castro. Independentemente do caráter lírico que nelas encontramos, trata-se de obras que têm fundamentalmente uma intenção narrativa”.

Os nomes portugueses mais conhecidos que primeiro escreveram sobre esta temática são as “Trovas à morte de Inês”, presentes no “Cancioneiro Geral” (1516), de Garcia Resende, o episódio aqui estudado dentro de *Os Lusíadas* (1572), de Camões, e Antônio Ferreira que, em forma de teatro, produziu “A Castro” (1587). Se pensarmos em algumas das obras mais contemporâneas temos “Minha querida Inês” (2011) de Margarida Rebelo Pinto e “Inês de Castro: espia, amante, rainha de Portugal” (2021) de Isabel Stilwell. Esses são apenas alguns títulos dos autores que se desdobraram a escrever sobre essa rica e produtiva temática, a este respeito Aníbal Pinto de Castro afirma que:

Ao longo dos séculos, a lenda feita mito alimentara um manancial tão rico de textos em todos os gêneros [...] que por força dessa permanência se transformara numa constante lírica e trágica da Literatura Portuguesa, irradiando daí para outras literaturas, em especial a espanhola, a italiana e a francesa (Castro, 1999, p. 39).

É interessante observar como a história de amor entre D. Pedro e Inês de Castro gerou tantos frutos à nossa literatura. Retomando a tragédia

de Antônio Ferreira, “A Castro” foi a única tragédia clássica escrita em língua portuguesa no período do Renascimento, inferimos a importância deste tema e sua repercussão na época, visto que foi publicada pouco tempo depois de *Os Lusíadas*. Na apresentação crítica da tragédia de Ferreira, da edição de 1989, T. F. Earle nos informa que: “A história de Inês de Castro tem tido um impacto extraordinário, em Portugal e no estrangeiro, e a sua figura, revestida duma auréola macabra, mas ao mesmo tempo enfeitiçadora, pode facilmente obscurecer a natureza real da obra de Ferreira” (Earle, 1989, p.16). O que não ocorreu, de fato, todavia a tragédia de Ferreira permanece pouco conhecida, à sombra da epopeia de Camões, muito mais difundida e de maior notoriedade.

O Renascimento, período em que *Os Lusíadas* foi escrito, levou muitos poetas a comporem obras no que era considerado o gênero máximo da escrita – o Épico – e este foi um ponto importante e decisivo que motivou Camões a escrever o seu poema épico. *Os Lusíadas* narra uma história grandiosa e, em partes, verídica, diferente das histórias dos heróis míticos celebradas tanto pelos gregos e romanos da Antiguidade, quanto pelos poetas do seu tempo. Por meio de um narrador onipresente, a epopeia camoniana traduz bem a extraordinária aventura da conquista do mar em busca de terras distantes e ignoradas pelo homem, dando ênfase ao herói coletivo que representa a sua Nação, traduzida pelo título da obra. Com uma história desse calibre, somada ao seu grandioso talento, Camões escreveu a melhor epopeia do Renascimento.

É no interior desse poema épico que Camões relata, no canto III, o episódio de Inês de Castro. De acordo com o que consta nos dados históricos, Inês veio a Portugal como dama de companhia de D. Constança Manuel, noiva de D. Pedro, herdeiro do trono português. O príncipe apaixonou-se pela dama, com quem teve filhos. Com a morte de D. Constança, D. Pedro, supostamente, casou-se com Inês. A relação amorosa de ambos não foi bem vista pelo rei, D. Afonso IV, que temia que o seu filho estivesse envolvido em manobras de Castela para, futuramente, reintegrar Portugal a seu território. Em consequência desse fato, o rei, persuadido por seus conselheiros decidiu matar brutalmente Inês, degolando-a em janeiro de 1355, enquanto o príncipe estava ausente caçando nos limites de Coimbra, cidade em que viviam. Este crime motivou um longo conflito entre o príncipe e o pai, assim como corrobora Manuela Mendonça (2005, p. 28):

Viveu-se então um confronto sem precedentes em que pai e filho se opunham, numa terra empobrecida pelas fomes e pela peste. Por acção de sua mãe, D. Pedro acabaria por assinar a paz com Afonso IV [...] Poucos meses depois, no princípio de 1357, morria D. Afonso IV [...] O novo monarca português, D. Pedro I, via então chegado o momento da sua vingança nos assassínios de D. Inês de Castro.

Depois de proclamado rei em 1357, D. Pedro, como forma de vingança, ordenou matar, com requinte de crueldade, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves que participaram do assassínio igualmente cruel de Inês. Conta a lenda que o rei exigiu, em 1361, seis anos após a morte de Inês, executar a exumação do cadáver de Inês para que, assim, ela fosse coroada como uma verdadeira rainha, digna de todas as condecorações, que incluíam o cortejo por grande parte do reinado, a cerimônia do beija-mão e a coroação da morta.

A partir desse mito e fazendo uma analogia ao conceito da verossimilhança retratada nessa obra literária, Salvatore D'onofrio (1995, p. 18) afirma que: "a obra de arte, por não ser relacionada diretamente com um referente do mundo exterior, não é verdadeira, mas possui a equivalência da verdade, a verossimilhança, que é a característica indicadora do poder ser do poder acontecer". Em sua epopeia, Camões ficcionaliza a verdade histórica do fato, lançando mão da verossimilhança, e leva o leitor a um episódio de intensa poetização e liricização. O poeta insiste na inocência de Inês como vítima do amor, mais do que vítima de razões políticas, ao contrário do que os fatos históricos nos revelam.

No decorrer das estâncias 118 a 135 do canto III, Camões direciona sua atenção para o embate entre o amor e as forças trágicas do mundo. Inúmeros elementos convergem para tornar este episódio um dos mais venerados em *Os Lusíadas*. Assim como corrobora Francisco Achcar, o cerne dessa admiração reside na intensidade emocional da história, suscitada tanto pela compaixão evocada por Inês e seus filhos, quanto pela persistência apaixonada, inconformada e revoltada de D. Pedro. A magnitude da questão em jogo também é crucial, colocando-se em oposição aos interesses individuais e coletivos (representando a razão do Estado). Ademais, o encanto lírico que Camões teceu em torno da figura de Inês, dotando-a de um discurso longo e corajoso, eleva-a a um dos grandes ícones da literatura portuguesa (Achcar, 1999). Esse encanto lírico é amplificado principalmente pelo fato de ser o próprio Camões quem narra a tragédia de

Inês neste episódio, permitindo-lhe expressar suas próprias impressões sobre o evento e tornando-o um participante ativo da história.

É interessante observar que, nesta narrativa lírica, há uma ruptura momentânea na temática abordada até então na epopeia em que o tom otimista e eufórico do enredo é deixado de lado. A partir daqui conta-se a tristeza e a derrota, não mais as glórias dos reis de Portugal. O Amor é a causa da morte de Inês, ele é apresentado como um sentimento negativo e contraditório, pois ao mesmo tempo em que seduz, gera as maiores tragédias e tem em Inês uma heroína trágica, vítima desse amor cruel. Além disso, Camões ressalta, no episódio, as linhas dramáticas e românticas da história trágica dos amantes de Coimbra, tornando assim as questões político-ideológicas um mero pano de fundo.

Quando o autor da epopeia optou pelo herói coletivo, esta escolha acarretou também a opção pelas fraquezas e erros inerentes aos homens. Observa-se um recuo, uma quebra da ética cavalheiresca, visto que no episódio antecedente a este, o rei D. Afonso IV entra em guerra para salvar a honra de sua filha que sofria nas mãos do rei de Castela. Já aqui temos Inês, uma mulher igualmente inocente, que é condenada à morte apenas por amar quem não deveria e “os brutos matadores” que degolaram Inês, foram os mesmos que outrora salvaram a filha do rei português. As mãos, que antes serviram de salvação, foram também da morte.

2 A TRAGÉDIA CLÁSSICA DENTRO DA EPOPEIA

A estrutura do episódio segue as características de uma Tragédia Clássica. Ao todo o episódio ocupa as estâncias 118 a 135 do canto III, totalizando 17 estrofes. Neste trecho Vasco da Gama se encontra no continente africano, narrando as glórias dos reis de Portugal ao rei de Melinde. Findado o relato dos feitos de Dom Afonso IV, inicia-se o episódio aqui em causa. Observa-se uma pausa na narração – típica de uma epopeia – e detecta-se o predomínio do elemento lírico – característica das tragédias. O episódio é composto pela Introdução (estrofes 118 e 119), os Antecedentes – as memórias de alegria (estrofes 120 a 122), a Ação Central – clímax – configurado na morte de Inês (estrofes 123 a 132) e as considerações finais (estrofes 133 a 135).

Na Introdução tem-se a exposição do caso que vai ser contado: “O caso triste e dino da memória” (Camões, 2009, p. 158), a atribuição das responsabilidades ao Amor: “Tu, só tu, puro amor, com força crua / [...] /

Deste causa à molesta morte sua” (Camões, 2009, p. 158) e a descrição de um amor feliz e correspondido: “Do teu Príncipe ali te respondiam / As lembranças que na alma lhe moravam” (Camões, 2009, p. 159). Em concomitância, a introdução também é marcada pela descrição de Inês como uma figura angélica e piedosa. É sugerida em sua caracterização, a nobre elegância de uma Rainha: “Estavas, linda Inês, posta em sossego, / De teus anos colhendo doce fruto...” (Camões, 2009, p. 159). Ela é vítima do amor, de si própria e da sua beleza: “Tais contra Inês os brutos matadores, / No colo de alabastro, que sustinha / As obras com que Amor matou de amores...” (Camões, 2009, p. 162). Também, como forma de aproximá-la ainda mais de uma figura divina, remetendo-nos ao Novo Testamento bíblico, Inês é comparada a um cordeiro a ponto do sacrifício, defendendo o seu amor pelo príncipe e por seus filhos até as últimas consequências: “Na mísera mãe postos, que endoudece, / Ao duro sacrifício se oferece...” (Camões, 2009, p. 161).

A Ação Central, que corresponde ao conflito gerado, abarca as causas da oposição do rei Dom Afonso IV acerca do relacionamento de Inês com Pedro, a decisão e os objetivos de matar Inês e, por fim, o dia fatal em que ela é trazida junto ao rei para a execução. No belo discurso de Inês, centrado em um pedido de clemência, ela faz uma proposta ao rei apelando à sua condição de mãe e, conseqüentemente, a dele de avô. A fala de Inês é construída por meio de um discurso argumentativo e persuasivo com o objetivo de levá-lo a desistir de matá-la. O discurso é marcado pelo emprego da segunda pessoa do singular (tu) que dá um valor de intimidade entre os dois. Inês também argumenta a existência de outras alternativas que não acarretassem na morte dela: “Põe-me em perpétuo desterro e mísero, / Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente, / Onde em lágrimas viva eternamente” (Camões, 2009, p. 161), e o apelo à situação de mãe inocente.

Esse tópico centra-se no contraste entre a felicidade amorosa de Inês, representada por suas memórias de alegria, com a precipitação trágica dos acontecimentos. Além dessa apresentação comovente da protagonista, outros pontos se fazem importantes de serem destacados, no que tange às características da tragédia, tais como: a ação trágica que culmina na morte da protagonista: “Tais contra Inês os brutos matadores, / No colo de alabastro, que sustinha / [...] / As espadas banhando e as brancas flores / Que ela dos olhos seus regados tinha” (Camões, 2009, p. 162). A presença dos sentimentos de terror e piedade em “horríficos

algozes”;; “Mova-te a piedade sua e minha” (Camões, 2009, p. 160) e a transição da felicidade despreocupada para a desgraça inesperada, juntamente com a existência de personagens de elevada linhagem social: “despois de ser morta foi Rainha” (Camões, 2009, p. 158). A ação central se encerra com a reação positiva do rei: “Queria perdoar-lhe o Rei benino” (Camões, 2009, p. 161); porém, por interferência do povo e de seus conselheiros, a sentença se mantém e chega-se ao ponto culminante do enredo (clímax): “Tal está, morta, a pálida donzela, / Secas do rosto as rosas e perdida” (Camões, 2009, p. 162).

Nas considerações finais é exposto o posicionamento do poeta acerca da morte de Inês: “Bem puderas, ó Sol, da vista destes, / Teus raios apartar aquele dia” (Camões, 2009, p. 162) e a vingança de D. Pedro: “Não correu muito tempo que a vingança / Não visse Pedro das mortais feridas, / Que, em tomando do Reino a governança, / A tomou dos fugidos homicidas” (Camões, 2009, p. 163). Do mesmo modo, nesse trecho do episódio, assim como observado nas tragédias clássicas, emana, no leitor, o sentimento da catarse, gerada pela comoção ocasionada pelo assassinio de Inês: “As filhas do Mondego a morte escura / Longo tempo chorando memoraram...” (Camões, 2009, p. 162).

Por fim é importante destacar a crucial presença do destino e da fatalidade que dominam as personagens inocentes: “Que desta sorte o quis” (Camões, 2009, p. 161); “Que a Fortuna não deixa durar muito” (Camões, 2009, p. 159) e a presença do narrador que substitui o coro, o qual vai comentando os acontecimentos trágicos: “Contra hua dama, ó peitos carniceiros, / Feros vos amostrais cavaleiros?” (Camões, 2009, p. 161).

3 AS INTERTEXTUALIDADES MITOLÓGICAS

Além de todas essas características que ligam o episódio a uma tragédia clássica, temos outro importante aspecto caracterizador desse gênero, que são as referências à mitologia grega, as quais servem de complemento para enfatizar ainda mais o sentido trágico e universal da história de Inês de Castro. Tais referências serão chamadas de intertextualidade, conceito amplamente estudado dentro da área da Linguística Textual, o qual parte do pressuposto de que todo texto carrega dentro de si outros textos previamente escritos, formando um compósito de textos que possuem uma relação direta e indiretamente uns com os outros, assim como corrobora a linguista e crítica literária Julia Kristeva

(1974, p. 64): “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

É a partir dessa absorção e de seu grande repertório sociocultural que Camões se utiliza de três intertextualidades para comparar a tragédia de Inês de Castro às histórias de grandes personagens da mitologia grega. A primeira intertextualidade a ser destacada está na estrofe 126 e faz referência à rainha Semíramis e aos irmãos Rômulo e Remo, como podemos observar a seguir:

Se já nas brutas feras, cuja mente
Natura fez cruel de nascimento,
E nas aves agrestes, que somente
Nas rapinas aéreas tem o intento,
Com pequenas crianças viu a gente
Terem tão piadoso sentimento
Como co a mãe de Nino já mostraram,
E cos irmãos que Roma edificaram (Camões, 2009, p. 160).

Nesta estrofe Semíramis, única mulher a governar o império Assírio, filha da deusa Astarte e mãe de Nino, citado na estrofe, foi abandonada quando criança em um monte e alimentada por aves de rapina. Segundo a lenda, Semíramis foi originalmente uma rainha consorte, casada com o rei Ninrode. Após a morte de seu marido, ela assumiu o controle do império e governou com grande destreza. É frequentemente retratada como uma líder astuta e estrategista, responsável por expandir os domínios do império através de campanhas militares bem-sucedidas. É importante ressaltar que Semíramis é uma figura lendária e as histórias e mitos associados a ela não têm fundamentos históricos sólidos. Ela é um exemplo de personagem mitológico que transcendeu os séculos e continua a fascinar a imaginação das pessoas até os dias atuais.

A história de Rômulo e Remo, lendários fundadores de Roma, está intrinsecamente ligada ao tema do abandono. De acordo com a lenda, esses irmãos foram abandonados logo após o nascimento, sendo deixados à mercê das águas do rio Tibre. Essa ação de abandono reflete a tentativa de impedir seu destino e proteger Rea Silvia, sua mãe, de punições. No entanto, o abandono revela-se um elemento crucial para o desenvolvimento dos irmãos, pois são acolhidos e alimentados por uma loba, sobrevivendo graças a esse ato inesperado. Essa conexão com o abandono, desde seu início, permeia a narrativa e destaca a resiliência e a

superação de Rômulo e Remo ao se tornarem os fundadores de uma das mais importantes cidades da história.

Aqui temos o discurso de Inês voltado à piedade da Natureza, para isso toma como exemplo os fatos ocorridos com a rainha Semíramis e os fundadores de Roma, os quais encontraram piedade nos seres da Natureza e depois vieram a se tornar figuras importantes dentro do mundo mítico. Tal comparação serve para legitimar o argumento de Inês em busca de clemência, visto que se as feras tiveram compaixão com as figuras mitológicas, seu sogro também deveria ter com ela e com seus filhos. A segunda intertextualidade está presente na estrofe 131, momento em que o eu-lírico evoca as figuras míticas de Polixena e de Aquiles:

Qual contra a linda moça Polycena,
Consolação extrema da mãe velha,
Porque a sombra de Aquiles a condena,
Co ferro o duro Pirro se aparelha;
Mas ela, os olhos, com que o ar serena
(Bem como paciente e mansa ovelha),
Na mísera mãe postos, que endoudece,
Ao duro sacrifício se oferece (Camões, 2009, p. 161).

Aqui se expõe a história de Aquiles, semideus e herói da guerra de Tróia filho de Peleu com a ninfa Tétis. O herói troiano é um dos personagens principais da epopeia *Ilíada*, de Homero. Conta a mitologia que ele era uma pessoa invulnerável por ter sido submergido, logo ao nascer, na lagoa Estígia (lagoa da morte), porém foi morto quando atingido, no calcanhar, por uma flecha envenenada, único ponto vulnerável do seu corpo. Após este ocorrido Pirro, seu filho, teria sido aconselhado por seu 'espírito' (sombra) a matar Polixena, noiva do herói morto. Matou-a quando esta se encontrava sobre o túmulo de Aquiles. Polixena, de acordo com a mitologia, foi uma princesa troiana, filha de Príamo (rei de Tróia) e Hécuba. Seu sacrifício é um tema explorado na literatura e na arte, especialmente na tragédia grega, é um evento trágico que ilustra a crueldade e os sacrifícios associados à guerra e à vingança, bem como o impacto duradouro desses eventos sobre as pessoas envolvidas.

Nessa estrofe é possível perceber a comparação que o eu-lírico faz do assassinio de Polixena com a trágica morte de Inês, estabelecendo um paralelo com o sacrifício em vão feito a duas damas inocentes. Embora ambas as mortes envolvam mulheres e tenham elementos trágicos, elas

pertencem a diferentes contextos históricos e mitológicos. A morte de Inês de Castro está ligada as questões políticas e amorosas na corte portuguesa, enquanto a morte de Polixena está associada à guerra e ao sacrifício na mitologia grega. Por fim, a terceira intertextualidade traçada por Camões diz respeito aos irmãos Tiestes e Atreu, fixada na estrofe 133:

Bem puderas, ó Sol, da vista destes,
Teus raios apartar aquele dia,
Como da seva mesa de Tiestes,
Quando os filhos por mão de Atreu comia!
Vós, ó côncavos vales, que pudestes
A voz extrema ouvir da boca fria,
O nome do seu Pedro, que lhe ouvistes,
Por muito grande espaço repetistes (Camões, 2009, p. 162).

Camões iguala a crueldade da morte de Inês à da trágica história dos irmãos Atreu, rei de Micenas, e Tiestes, ambos filhos de Pélops e Hipodâmia. Segundo a mitologia, Tiestes seduziu a esposa de Atreu, Aerópe, e manteve um relacionamento extraconjugal com sua cunhada, com quem teve filhos. Após Atreu ter descoberto o relacionamento de sua esposa com seu irmão, mata os filhos daquele relacionamento (seus sobrinhos) e os dá de comer a Tiestes, sem que ele saiba. A história de Tiestes e Atreu é um exemplo clássico de uma vingança familiar terrível e trágica. A crueldade de Atreu e a maldição de Tiestes lançaram as bases para futuros conflitos e tragédias que envolveram seus descendentes, incluindo os eventos da Guerra de Troia, descrita na *Ilíada* de Homero. A partir dessa intertextualidade o eu-lírico camoniano se comove com a história dos irmãos e diz querer apartar da face da Terra o dia do assassinato de Inês, assim como desejaria esquecer esse trágico capítulo da história mítica ocorrida com os irmãos gregos.

Como podemos observar nas três passagens citadas, Camões retoma tragédias gregas para compará-las à tragédia de Inês de Castro, encaixando as histórias com perfeita coerência ao enredo do episódio, sem que este perca o seu sentido original. As três intertextualidades mitológicas aqui discutidas revelam a grande erudição e repertório cultural da literatura clássica que Camões possuía, além da perfeita maestria na escrita, por conseguir unir todas essas histórias de maneira totalmente coerente e eficaz, propondo a leitura de uma tragédia dentro de uma epopeia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do enredo do episódio trágico aqui estudado dentro de *Os Lusíadas* e embasado nos fatos históricos documentados do romance clandestino entre D. Pedro e Inês de Castro, percebemos que muito mais do que a presença da tragédia clássica, o episódio representa a constituição do amor verdadeiro e impossível, também retratado em outras obras como “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare, e “Tristão e Isolda”, da tradição oral. O episódio expõe as duras consequências do amor proibido que as margens do Mondego nunca mais esquecerão, entretanto mostramos, também, a grande coragem e heroicidade de Inês que, merecidamente, teve a sua história eternizada nesta também eterna epopeia de Camões:

Ao longo dos séculos, o fato histórico passado em Coimbra ascendera à dimensão poética da lenda e à intemporalidade universal que a significação simbólica conferiu ao conjunto de mitos que, na História Cultural da Europa, deram a expressão aos direitos do amor, da sensibilidade e do espírito sobre as convenções das sociedades e os interesses da matéria [...] Com Inês e o seu mito, a cultura portuguesa, onde lirismo e drama tão estreitamente se deram sempre as mãos, vencia as fronteiras da geografia e da língua, para se integrar definitivamente no patrimônio espiritual da Humanidade (Castro, 1999, p. 39).

Nesse sentido, podemos inferir do episódio de Inês de Castro uma história contada à parte em *Os Lusíadas*, o mesmo funciona como uma pérola no interior da epopeia, em que se tem uma pausa para contar uma história de amor, independente do seu tom trágico. Camões soube valorizar os sentimentos vividos pelos protagonistas e, de uma forma bastante lírica, conseguiu narrar com precisão e leveza a história que ele eternizou em seu livro. Se hoje o acontecimento passado em Coimbra tem *status* universal, certamente é devido, em grande parte, a essas 17 estrofes as quais Camões se debruçou e trabalhou durante tantos anos. Percebemos que este episódio narra uma fraqueza do povo lusitano, um recuo daquilo que de mais grandioso foi contado em *Os Lusíadas*. As glórias lusitanas são cantadas com esmero, mas nem só de glórias vive a história de um povo e Camões soube transcrever esse recuo e encaixá-lo perfeitamente na narrativa fazendo com que, como bem disse Alberto Pimentel (1886): “Uma flor de Castela que no céu português se volveu astro...” se eternizasse para sempre na história de Portugal.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. Tragédia de amor é momento lírico em poema épico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 de outubro de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/fovest/fo1510199912.htm>. Acesso em: 02 jun. 2023.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Lisboa: Porto editora, 2009.

CASTRO, Aníbal Pinto de. “Da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito”. In: MONTEIRO, João Gouveia; CASTRO, Aníbal Pinto de; DIAS, Pedro. *O reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Coimbra: Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999. p. 33-39.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

EARLE, T. F. “Introdução”. In: FERREIRA, Antônio. *A Castro*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1989.

FERREIRA, Antônio. *A Castro*. Apresentação crítica, notas e sugestões para a análise literária de T. F. Earle. Lisboa: Editorial Comunicação, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MENDONÇA, Manuela. “O Tempo de Inês de Castro”. In: SOUSA, Maria Leonor Machado de (org.). *Colóquio Inês de Castro, actas 15 de Janeiro de 2005*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 2005.

PIMENTEL, Alberto. *Idílio dos Reis*. Lisboa: Emprezas Litterarias, 1886.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984. p. 19-39.

SOUSA, Maria Leonor Machado de (org.). *Antologia poética Inês de Castro*. Lisboa: ACD Editores, 2005.

Recebido em 16 de janeiro de 2023

Aprovado em 28 de junho de 2023

Licença: 

Michael Jones Botelho

Doutorando em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestre em Letras (Estudos Literários) e graduado em Letras Português pela Universidade Federal de Viçosa. Realizou mobilidade acadêmica na Universidade de Coimbra, Portugal, onde concluiu a Licenciatura em Português.

Contato: jonesbot26@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0778-5272>

MITO E RECRIAÇÃO LITERÁRIA: UMA LEITURA DO ROMANCE *INÊS DE CASTRO* (2006), DE MARÍA PILAR QUERALT DEL HIERRO

MYTH AND LITERARY RECREATION: A READING OF THE NOVEL *INÊS DE CASTRO* (2006), BY MARÍA PILAR QUERALT DEL HIERRO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p129-155>

Simone dos Santos Alves Ferreira¹

RESUMO

O presente artigo analisa o romance *Inês de Castro*, da autora María Pilar Queralt del Hierro, com o intuito de observar como o mito acerca da história de Inês de Castro é elaborado nessa produção literária. Para ancorar teoricamente nossa análise, valemo-nos das discussões de Mircea Eliade, sobre o mito em uma perspectiva mais abrangente, e de Victor Jabouille, por tratar especificamente do mito no contexto português. O romance nos traz uma narrativa que revive o mito de amor entre Inês e Pedro I, trazendo outros olhares acerca dos episódios que mitificaram os amantes.

PALAVRAS-CHAVE

Inês de Castro; Mito literário; María Pilar Queralt del Hierro.

ABSTRACT

The present essay analyzes the novel *Inês de Castro*, by María Pilar Queralt del Hierro, in order to observe how the myth about the story of Inês de Castro is elaborated in this literary production. To theoretically anchor our analysis, we make use of discussions by Mircea Eliade about the myth in a broader perspective and Victor Jabouille for specifically dealing with the myth in the Portuguese context. The novel brings us a narrative that revives the myth of love between Inês and Pedro I, bringing other perspectives on the episodes that mythologized the lovers.

KEYWORDS

Inês de Castro; Literary myth; María Pilar Queralt del Hierro.

¹ Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba, Brasil.

INÊS DE CASTRO NA HISTÓRIA E NA LITERATURA: CONSIDERAÇÕES¹

Inês de Castro viveu no início do século XIV e pertencia à alta nobreza de Castela. Seu pai era neto por via ilegítima de D. Sancho IV de Castela, sendo um dos fidalgos mais poderosos do reino, no entanto, carregava em sua linhagem a bastardia. Na verdade, pouco se sabe quem foi Inês de Castro, “para muitos historiadores foi uma mulher hábil e intriguista [...]. Para poetas e dramaturgos, tratou-se de uma mulher belíssima que fez despertar e viveu uma das paixões mais arrebatadoras da história” (Del Hierro, 2006, p. 143). Os diversos documentos que relatam sua biografia não contribuem significativamente para aclarar quem foi tal personalidade e seu envolvimento nas problemáticas políticas do reino português. O que ajudou a fixar sua história foi a lenda que se criou em torno do relacionamento que teve com o rei Pedro I. Então, graças à arte e à literatura, conhecemos pormenores da vida dessa mulher. No entanto, nesse âmbito, conserva-se o poder da ficção, da imaginação e da criação dos mitos e das lendas, que se propagaram ao longo dos séculos.

Para Souza (1987), “a personalidade de Inês é totalmente desconhecida”. Sua trajetória se encontra nessas duas linhas de pensamento postas acima: a que a torna uma mulher de uma beleza incomensurável e a outra que a considera como intriguista e ambiciosa. O que se sabe é que viveu por volta de 1320 em terras galegas, foi criada na corte do infante D. João Manuel e levada a Portugal como dama de companhia de Constança Manuel quando esta se casa com Pedro. Lá, envolve-se amorosamente com o esposo de Constança, sua senhora. Esse amor, por ser ilegítimo, causa intrigas na corte, levando o rei Afonso IV com receio de perder o trono para territórios castelhanos, mandar executar Inês. A forma da morte continua sem resposta. Alguns estudiosos apontam que foi decapitada; outros que foi apunhalada no peito. Após a morte da amante, Pedro revela que havia casado com Inês em segredo, e, a partir disso, fê-la rainha postumamente. Tais fatos são exaustivamente discutidos

¹ Este artigo é um recorte da minha dissertação de Mestrado intitulada *Mito e criação literária: o repensar paródico dos mitos inesiano e isabelino*, defendida em 2016. Analisei os romances *Inês de Castro* (2006) e *Memórias da rainha santa* (2009) da escritora espanhola María Pilar Queralt del Hierro, tendo por objetivo observar como as narrativas ressignificaram os mitos das rainhas portuguesas, Isabel de Aragão e Inês de Castro, numa perspectiva paródica, tomando por base os pressupostos teóricos da estudiosa canadense Linda Hutcheon.

em documentos históricos, cada um apresentando diferenças e interpretações que, de certa maneira, ajudaram a consolidar Inês de Castro no âmbito da história e da arte em geral.

O episódio de Inês de Castro teve lugar de relevo nas crônicas de Fernão Lopes e dos historiadores que se lhe seguiam. A literatura portuguesa dedicou-lhe obras importantes desde o início do século XVI, e até aos nossos dias autores nacionais e estrangeiros não deixaram perder um assunto que, sujeito às interpretações mais variadas, a condicionantes sociais, políticas e estéticas de índole diversa, demonstrou potencialidades infinitas, de que resultara obras sempre capazes de agradar e mesmo de fazer escola (Souza, 1987, p. 433).

Como dito, é no âmbito da arte que Inês se fixa como personalidade importante no cenário português, principalmente no que concerne ao assunto amoroso.

Como tema literário, revelou-se um verdadeiro fenômeno: uma vez descoberto, todas as épocas lhe viram interesse, cada inovação fez a sua escola, as obras de maior êxito encontraram repetidamente tradutores e adaptadores. O caráter excepcional de certos aspectos e a liberdade que a fluidez da personagem dava à imaginação do artista são por certo as razões mais claras do sucesso internacional. Mas uma visão de conjunto faz ressaltar certos pontos fulcrais e percursos que é pelo menos interessante analisar, deixando falar os textos, sobretudo alguns que, menos conhecidos, trazem novos dados ou variantes significativas (Souza, 1987, p. 12).

Nesse sentido, a criatividade de cada produção artística fez com que o tema ganhasse grandes contornos em toda a Europa. A invenção de aspectos contraditórios a respeito da história de Inês, como, por exemplo, a forma de sua morte e a relação afetiva com Pedro, atraía a atenção do público leitor em grandes proporções. Além dos aspectos históricos a serem ressignificados e modificados no âmbito artístico, houve também a invenção de muitos outros pontos a fim de sensibilizar o público. A literatura, então, ficou a cargo de esmiuçar e criar o que os documentos históricos ignoraram, digamos, preencher as lacunas. Assim,

Tanto para a história como para a literatura – numa palavra, para a tradição – a verdade é que o episódio de Inês de Castro é algo que mais de seis séculos não conseguiram ainda esgotar, e nessa medida se justifica que sobre ele se continue a pensar e escrever (Souza, 1987, p. 434).

Cabe ressaltar que as crônicas medievais também são referentes importantes que divulgaram o tema inesiano. Os cronistas renomados Fernão Lopes e Rui de Pina deram suporte ao desenvolvimento do tema por meio da objetividade de suas crônicas, e, a partir daí, os interessados os tomam como ponto de partida para suas produções. A primeira referência literária aos amores de Pedro e Inês, conforme Souza (1987), foi feita por David ben Yom Tov Ibn Bilia, judeu português, que viveu em Coimbra no século XIV. Mas é com as Trovas de Garcia de Resende, publicadas em 1516, que Inês e Pedro se tornam “definitivamente personagens míticos, ultrapassando de longe a sua restrita dimensão histórica. A partir desta data são inúmeros os textos, em Portugal e no estrangeiro, que os elegem como tema principal” (Marinho, 1990, p. 104). Outra referência crucial para a propagação da história de Inês é o canto III de *Os Lusíadas* de Luiz Vaz de Camões, em 1572.

Nesses escritos, os literatos trazem os episódios marcantes que se tornaram mitos no que se refere à história dos amantes portugueses. A força trágica da história também suscitou o interesse de António Ferreira que, em 1558, traz à luz a primeira obra dramática do teatro português, a tragédia *A Castro*. Depois dessas produções iniciais, o tema se difunde por outras localidades, chegando ao Século de Ouro espanhol com Lope de Vega e o drama *Inés de Castro* e com Luis Vélez de Guevara e *Reinar Después de morir* em 1625. Na França, o tema se faz presente nas produções de escritores renomados, como Victor Hugo e Madame de Genlis, adentrando a ópera, no solo italiano, e difundindo-se também na pintura e nos cinemas, nos séculos XIX e XX.

Conforme Souza (1985), depois de Camões, o primeiro a tratar da cena da coroação de Inês de Castro foi o espanhol Luis Vélez de Guevara, com a peça teatral citada acima, que ganhou grande repercussão e, por isso, sua obra foi objeto de diversas adaptações, principalmente portuguesas. Depois de ser mencionada no grande poema épico da língua portuguesa, *Os Lusíadas*, foi por meio de Guevara que a coroação póstuma se espalhou pela Europa.

O período romântico teve seu contributo ao tratar Inês como a heroína romântica, apaixonada, levada por um sentimento arrebatador, e Pedro como a figura “apaixonada, violenta, vingativa, cruel, que correspondia, afinal, ao modelo do herói romântico satânico, byroniano” (Souza, 1987, p. 283). Nesse momento, procuravam-se encontrar outros

polos de interesse acerca de uma história há muito contada. Por isso, o Romantismo tendo como linha de força a nostalgia, o cenário medieval faz renascer a história dos portugueses, seja na literatura, na pintura ou no drama. O retorno ao medievo torna propício o interesse dos românticos pela história dos amores de Pedro e Inês, já que apresentava paixão, tragicidade, amor e morte, aspectos bem relevantes no período que, posteriormente, foi denominado de “o mal do século”. Por isso, numa esfera trágica, os romances desenvolvidos a partir desse período fizeram jus ao amor para além da morte, concretizando, assim, com mais ênfase o mito acerca dos personagens portugueses.

A partir do século XVIII, há um grande número de obras publicadas sobre o assunto. Autores como Afonso Lopes Vieira, Aníbal Fernandes Tomás, Antero de Figueiredo e Vieira Natividade engajam-se na propagação da história do casal, procurando dar um toque de sentimentalidade ao trágico fim de Inês de Castro e ao personagem Pedro como o homem apaixonado e melancólico pela separação da amada. Pela valorização do passado medieval no romantismo, tem-se a confirmação do protótipo inesiano, a mulher bela e vítima inocente, cujo pecado consistia em amar em demasia um futuro rei, a quem o estado não permitia uma união com uma mulher que não fosse da alta nobreza. A luta entre o bem e o mal e a promessa do amor para além da morte têm servido de inspiração literária, perpassando o imaginário dos poetas ao longo do tempo, o que confirma o mito do amor dos apaixonados Pedro e Inês.

No século XXI, são muitas as produções que se debruçam sobre a figura emblemática de Inês de Castro. Comungando história e ficção em diferentes gêneros, fazem surgir nuances diferenciadas acerca de sua história. A título de exemplo, podemos citar alguns romances históricos portugueses: *A trança de Inês* (2001), de Rosa Lobato Faria; *A rainha morta e o rei saudade* (2003), de António Candido Franco; e *Inês de Castro: a estalagem dos assombros* (2006), de Seomara da Veiga Ferreira. Ademais, as ressonâncias do mito inesiano perpassam os séculos, os tempos e os espaços, continuando vivo no imaginário ocidental, sendo objeto de produções artísticas, bem como de estudos acadêmico-científicos.

MITO: PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Desde a mitologia grega, com histórias fabulosas de deuses e heróis, posteriormente em Roma, o mito se estendeu significativamente

pelas civilizações antigas e modernas. Na contemporaneidade, temos diversas acepções quando se trata do termo “mito”, não só voltado para o contexto fabuloso ou do sagrado. Para Victor Jabouille (1994), o conhecimento da mitologia grega e romana permite a compreensão da evolução e/ou conceitos acerca do termo “mito”, pois seu estudo começa no Ocidente europeu quando há uma reflexão dos poemas homéricos: “O historiador Heródoto considera o mito como uma das suas fontes históricas, mas uma fonte que, por ser oral e tradicional, é preciso encarar de um modo crítico” (Jabouille, 1994, p. 22).

Conforme o autor supracitado, a discussão teórica acerca do mito começa com os primeiros filósofos gregos, desde Platão e Aristóteles, e passa a ser apresentada de acordo com o ponto de vista mais condizente com a realidade de cada um. Enquanto Platão encarava o mito como uma narrativa simbólica e significativa; Aristóteles o via como fábula, enredo, elemento mais importante da tragédia. No geral, o mito remetia a um estudo de conhecimento, esclarecimento e, por conseguinte, interpretação de algo. Passando da Antiguidade para a Idade Média, o que se propaga é a mitologia voltada para o cristianismo.

No período renascentista, o retorno dos ideais da Antiguidade Clássica possibilita o regresso dos mitos gregos. Jabouille (1994, p. 55) afirma que:

O Renascimento “revive” o espírito antigo e nele o mito também tem um papel importante. Salientemos, porém, que, sob o ponto de vista mitológico, não assistimos a um renascimento dos deuses e heróis, mas, sim, a um fortalecer, num percurso que passa pela Idade Média, dos deuses, um fortalecer com imagens belas e grandiosas. Os deuses de facto não tinham desaparecido da memória e da imaginação dos homens. Prosseguindo o espírito medieval, os deuses do Renascimento são ainda figuras didáticas.

É a partir do renascimento que há uma ressignificação do conceito de mito, que vai sendo aprimorado até a contemporaneidade. A partir do século XX, o termo começa a transitar como parte integrante da vida do homem, e os estudos sobre mitologia destacam-se significativamente. Nos dias de hoje, o mito adentra em diversas abordagens, ganhando uma nova dimensão, ora com a reatualização de mitos antigos, ora com a criação de novos mitos, conferindo criatividade ao remeter a aspectos sociais. Enfim, seja “materializado na literatura, na pintura, na escultura, na tradição

popular ou no cotidiano, o mito é, em suma, uma realidade cultural que se assume como um meio de o Homem se *conhecer a si próprio*" (Jabouille, 1994, p. 92, grifos no original).

Para Mircea Eliade (2006), os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito como uma história verdadeira e sagrada. Conforme o estudioso:

O mito conta uma história sagrada ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Ele narra, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir [...]. É portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (Eliade, 2006, p. 11).

O mito na esteira de Eliade é uma história sagrada e verdadeira, com tempo e lugares propícios para se manifestar. Refere-se à mensagem que a divindade profere a alguém, sua manifestação é a epifania ou hierofania e o que aconteceu *ab origine* poderá ser reatualizado, lembrado por meio dos ritos, visto que conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. "Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem" (Eliade, 2006, p. 18). Esse conceito de Eliade nos lembra da aparição do divino nas narrativas bíblicas e suas ritualizações.

O mito tem seu conceito modificado ao estar em contato com contextos diversos e, por isso, a dificuldade em defini-lo com concretude, visto que, ao longo do tempo, "o assunto foi ganhando complexidade e gerando polêmicas à medida que novas teorias eram formuladas ou novas técnicas eram postas em prática para sondar os vários ângulos da questão" (Moisés, 2013, p. 308).

Em se tratando da literatura, presenciamos um regresso dos mitos e não apenas tratando de deuses consagrados, mas de personalidades que obtiveram destaque durante um legado aclamado, que as tornaram importantes nas sociedades que viveram ou que se tornaram famosas por alguma questão específica. Para Souza (2010), o mito literário torna-se um recurso poético que ressurgue por meio das narrativas, representando toda uma coletividade.

Para Jabouille (1993, p. 21), "a literatura, além de divulgar o mito, é o elemento principal que possibilita a sua permanência, o seu desenvolvimento e actualização". Pensando no objetivo deste artigo, Inês

de Castro é uma personalidade que se tornou mito da cultura portuguesa ganhando repercussão, tanto na literatura quanto na história, pelos episódios memoráveis em torno de sua vida. Inês de Castro tornou-se reconhecida, por meio de obras literárias, pela propagação do mito do amor romântico, em romances, poemas, peças teatrais que declaravam o amor que vivenciou com Pedro I, rei de Portugal. Nesse sentido, a propagação na literatura atualiza e, ao mesmo tempo, ressignifica a história, pois “o mito é, de facto, o reflexo de cada época e, desse modo, afirma-se em contínua actualização” (Jabouille, 1993, p. 23).

Jabouille (1993) corrobora que, ao se falar na permanência de um mito, supõe-se mencionar a análise dos temas e na sua evolução. A morte na história de Inês ganha significância, pois, conforme Brunel (2005, p. 386), “impregnada de mistério, favorável ao indizível, ao inexplicável e ao sagrado, a morte cria assim um contexto em que o mito pode naturalmente se formar”. Por conseguinte, o mito literário é sempre elaborado e funciona como um elemento da identidade cultural. Por isso as imagens míticas de Inês estão na memória coletiva de uma nação e perpassadas ao longo do tempo.

Victor Jabouille (1994, p. 40) menciona que, a partir do século XX, “o mito é, mais que nunca, esse ‘nada que é tudo’, que não sabemos definir, porque é tão vasto que engloba quase tudo o que o imaginário humano produziu ao longo dos séculos”. Com o intuito de sistematizar os modos de materialização dos mitos na literatura, o autor propõe uma seleção de como o mito antigo permanece na literatura.

- Traduções (totais ou parciais) de textos antigos de temática mitológica;
- Adaptações (totais ou parciais) de textos antigos de temática mitológica;
- Referências ocasionais ou selectas, passíveis de compreensão simbólica ou acção exploratória;
- Elemento de enriquecimento estético, sem acção exploratória;
- Suporte para difusão de ideias;
- Elemento demonstrativo de exemplaridade;
- Prefiguração de acções, de atitudes e de personagens;
- Materialização renovada de temas, de estruturas e de personagens;
- Elemento de erudição pedante (Jabouille, 1993, p. 42).

Observamos, a partir do esquema acima, que o mito de Inês se reatualiza na literatura em quase todos os pontos elencados. O papel das

traduções e adaptações é importante para a permanência e a propagação de ideias culturais e sociais de uma determinada época e como se reatualiza na posteridade. A materialização dos mitos da nação portuguesa, por meio da literatura, faz-se pela temática concernente a momentos importantes de suas vidas; no caso de Inês de Castro, romances, peças teatrais e poesias são suportes mais presentes quanto se refere à reatualização do mito do amor romântico.

O mito de Inês de Castro teve grande repercussão ao longo dos séculos. Ele surge da impossibilidade do amor que Inês sentia por Pedro, já que ele era casado com Constança Manuel e por não possuir linhagem nobre, pois, mesmo após a morte da esposa legítima de Pedro, ela é tida como uma ameaça para os futuros acordos entre reinos. Apesar dos empecilhos, Inês e Pedro encontram-se às escondidas e consomem um amor ardente e arrebatador. Esse amor leva à morte de Inês e, por conseguinte, à loucura de Pedro, que não mede esforços para encontrar os assassinos de sua amada e exaltá-la diante da sociedade portuguesa.

Conforme dita a lenda, após confirmada a legitimidade da união matrimonial entre Inês e Pedro, logo em seguida ele cuida da transladação do corpo da amada para o Mosteiro de Alcobaça². Em frente do mausoléu da amada, ele mandou construir outro túmulo, para que quando viesse a falecer, pudesse ficar com ela na eternidade. Os túmulos conservam uma admirável força poética, e foram importantes para a mitificação de Inês. Antes de colocar os restos mortais no mausoléu, Pedro ordenou a todos os súditos que se curvassem diante de Inês morta e, em seguida, iniciou a coroação dela como rainha de Portugal. Isso perpassa o imaginário do povo português há mais de seis séculos e se estendeu por outros países, sendo esse episódio reescrito a partir de diferentes versões em diversos gêneros artísticos.

O mito do amor eterno foi demonstrado nos túmulos em pormenores esculpidos contando a história amorosa do casal e nas letras enigmáticas escritas que provavelmente significasse “até o fim do mundo”. Conforme Marinho (1990, p. 118), os túmulos carregam uma forma poética que além da “imagem de morte, [...] representam a materialidade do amor, unindo mais uma vez os dois conceitos. [...] a íntima ligação entre amor e morte e a dimensão ultra-histórica de Pedro e Inês”. A inscrição, de certa

² O Mosteiro de Alcobaça é ponto turístico em Portugal, sendo possível a visitação dos túmulos de Inês e Pedro.

forma, contribui para a propagação do mito que envolve a história dos amantes. Conforme os comentários do professor José Hermano Saraiva em seu programa “Histórias que o tempo apagou”³, cada historiador encontrou seu sentido para tais inscrições, desde interpretações como “esse é o fim do mundo”, de Frei Fortunato Boaventura, “uma despedida angustiada até ao fim do mundo”, de Vieira Natividade, e “espero o fim do mundo” de António de Vasconcelos. Quatro historiadores ilustres criaram uma interpretação diferente para tal inscrição. Portanto, para o professor Saraiva, o que mais se aproximou da verdade foi Vieira Natividade, pois retrata uma espécie de jura de amor para além da própria morte.

Os túmulos foram construídos frente a frente e, conforme dita a lenda, foram idealizados dessa forma para que, no dia do Juízo Final, ao levantar-se da sepultura, Pedro e Inês se contemplassem. Além disso, a estátua no mausoléu apresenta Inês sendo coroada por dois anjos. Podemos acrescentar ainda que os túmulos do casal representam um sentimento de separação, saudade e esperança de um reencontro na eternidade. Ali, Pedro desejava eternizar sua amada, tornando-a símbolo de rememoração.

Quanto à morte de Inês, convêm salientar, levando em consideração as colocações de Marinho (1990), que se não tivesse sido executada de forma tão cruel e naquelas circunstâncias, nada a distinguiria de outras pessoas, seria apenas uma amante do rei. Nesse sentido, “a execução de Inês serve-a mais do que a prejudica e a figura de Pedro é a do homem que ajudou, de toda a sua actuação posterior, à construção do mito e a sua separação da História” (Marinho, 1990, p. 135). Inês torna-se imortal porque a sua história propagou-se ao longo dos séculos, principalmente no meio literário, por isso, consoante Marinho (1990), ela renasce a cada momento, quando alguém se propõe a estudar os pormenores de sua vida ou ainda subverter os episódios míticos que a tornaram tão admirada. O imaginário que permeia tais episódios seduziu e ainda seduz leitores de todas as épocas. A literatura, inegavelmente, tem contribuído como a grande divulgadora do mito inesiano sob a perspectiva do amor imaculado.

Outro ponto relevante para a história de Inês de Castro e, conseqüentemente, para a difusão do mito do amor romântico, refere-se à entrevista que teve com o rei Afonso IV, argumentando e pedindo-lhe clemência para que não a executasse. Tal entrevista é reescrita em diversos

³ Vídeos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=BF7TJKs-KBI>

romances e lembrada de ter sido mencionada n'Os *Lusíadas*. Para Souza (1987, p. 54), “devemos ver em Camões não o eco dessa tradição, mas antes um artifício poético para dar maior dimensão trágica à frágil Inês, subjugada as forças incontrolláveis – os furores do povo e do destino”. Inês e Pedro “tornaram-se ‘um dos símbolos em que a alma de Portugal se reconhecia’, transcenderam os limites do real, encarnando o mito do amor para além da morte” (Souza, 1985, p. 16).

Convém mencionar que o amor, desde a Idade Média, foi o grande inspirador do artista literário, pois é nesse período que vamos encontrar os grandes casos amorosos criados e revividos na literatura, como Abelardo e Heloísa e Tristão e Isolda. Muitos até tornaram-se lendários e, por isso, ainda lembrados e ressignificados por meio da arte. Desde a poesia lírica à prosa, entre outros gêneros, o amor encantou poetas e escritores engajados em tal temática. Por isso, vemos histórias de casais que desejavam a imortalidade e daí surgiu o mito do amor para além da morte. Com o casal português, não foi diferente: Inês e Pedro buscavam na contemplação mútua idealizar e vivenciar um amor que se perpetuasse para além da vida.

Temos, então, como fonte da propagação do mito inesiano: a lenda da coroa póstuma, o amor arrebatador e idealizado de ambos, a morte trágica e a eternização do amor para além da morte através dos túmulos. Vejamos como Pilar del Hierro usa a história, a lenda e o imaginário para construir a sua narrativa sobre o casal português. A autora traz em sua narrativa os episódios míticos, no entanto, incorpora elementos de dúvidas e suposições, a fim de convidar o leitor a repensar e a reavaliar a história que se formou em torno do casal.

Na obra *Inês de Castro* (2006), a autora opta por um caráter mais objetivo em relação a essa cerimônia. Apenas relata que Pedro coroa Inês postumamente com toda solenidade.

Quando era dia claro, reuniu a corte. A todos surpreendeu ver no centro da sala o féretro anoso, rodeado por quatro círios e quatro oficiais da guarda real. À cabeceira, uma cruz. Aos pés, sobre uma almofada de veludo carmesim, a coroa das rainhas de Portugal.

Um a um, desfilaram cortesãos e ministros, homens bons e servidores. Todos tentavam não olhar para o interior do catafalco, mas um gesto inquisidor do seu Rei obrigava-os a fazer o que não queriam. Depois, por imperativo real, deviam inclinar-se diante dele e exclamar:
– Salve, D. Inês de Portugal.

Acabado o desfile fúnebre, D. Pedro pegou na coroa e, depois de a colocar com delicadeza sobre os amados restos, declarou com voz solene:

– Eu te coroo, Inês, Rainha de Portugal. Para que assim sejas reconhecida pela História.

A seguir ordenou que féretro fosse novamente encerrado e dirigiu-se para a igreja, encabeçando o cortejo funerário. Os cavaleiros iam de cabeça tapada em sinal de pena, as damas com grandes mantos brancos que assinalavam o luto. Chegados à sala dos túmulos, o cadáver foi depositado naquela que seria a sua última morada. A assistir, D. Pedro olhava com esperança o sepulcro contíguo (Del Hierro, 2009, p. 134-135).

A versão objetiva criada pela autora se distancia da lenda que dizia que Pedro havia obrigado a todos os súditos a beijarem a mão do cadáver de Inês e reverenciá-la como rainha. Como são muitos os textos que tratam sobre o ocorrido, ora apontando apenas a cerimônia solene, ora asseverando a lenda do beija-mão póstumo, não se sabe ao certo o que houve. Na ficção que analisamos, a autora opta por se distanciar desse caráter lendário.

Souza comenta que, mesmo que a cerimônia não tenha existido, faça parte apenas da lenda que se formou, “as estátuas jacentes provam que a coroa era um símbolo bem claro da qualidade real de quem a usava” (Souza, 1985, p. 114). Porém, surge um questionamento por parte de alguns autores, como Lopes Mendonça, citado por Souza (1985), e refere-se ao fato da inverossimilhança da coroação, visto que, se Inês foi degolada, não havia a possibilidade da realização, já que teriam maiores dificuldades de reconstituir o corpo. Esse é mais um pormenor da história que nos deixa intrigados, pois alguns estudos históricos apontam que Inês ora fora degolada, ora apunhalada. Cabe ressaltar conforme as considerações de Souza (1985, p. 115), que

De qualquer ponto de vista que não seja o histórico, pouco importa afinal que o cadáver de Inês tivesse ou não sido coroado. Ao evocar tal cerimônia, a lenda e a poesia mais não fizeram que dar vida à bela estátua, patente a contemplação dos homens.

A coroa de Portugal não poderia trazer mais benefícios a Inês, porém a coroa do amor concedia-lhe a imortalidade. Pela influência que teve na vida de D. Pedro e sendo lembrada pelo amor que ultrapassou a

morte, Inês tornou-se mais rainha que muitas outras do reino português, pois ficou eternizada na memória daqueles que se interessaram e vivenciaram um amor arrebatador, até porque Pedro não mediu esforços para instituí-la como rainha diante de todos. Pilar del Hierro investe num amor arrebatador por parte de Inês, um sentimento sem limites capaz de transcender as fronteiras da proibição, a fim de se tornar algo único, singelo e digno de contemplação. Assim explicita o narrador usando o discurso direto:

Procurastes-me e aqui me tendes. Já não tenho nada a perder. Virgem era o meu coração até que se encontrou com o vosso. Perder a virgindade do corpo já pouco me importa. Agarrado a vós levais o meu ser inteiro. Pensamentos e palavras. Suspiros e olhares. Tomai aquilo que vos resta. Se o fizerdes, talvez me devolvais o mais importante. A minha dignidade. Pois então terei a certeza de que este fogo que me devora não é do corpo, mas da alma, que não descansará até ser vossa (Del Hierro, 2006, p. 58-59).

Como constatamos na citação acima, o amor entre Pedro e Inês, propagado por meio da literatura, reflete reciprocidade, pois ambos se contemplavam e se amavam, jurando amor além da vida. Nesse sentido, a romancista enaltece o mito do amor romântico, confirmando o amor que perdurou séculos e ainda hoje é alvo de estudos e admiração, mas subvertendo alguns aspectos lendários.

INÊS DE CASTRO DE PILAR DEL HIERRO: ANÁLISES

A obra *Inês de Castro* (2006) inicia com a voz narrativa relatando a ida do escritor Luis Vélez de Guevara a uma taberna. No caminho até esse local, nos tornamos conhecedores das preocupações que acometiam a personagem, dada a sua situação de precariedade enquanto escritor. Nessa época, nos inícios do ano de 1622, as suas peças não faziam mais sucesso como antes e, por isso, estava preocupado, pois não estava mais conseguindo manter a sua família e, portanto, via a sua carreira literária arruinada. No percurso até a taberna, encontra com seu amigo, também escritor, Lope de Vega, o qual, ao contrário, dele estava no melhor momento da carreira literária. A partir desse encontro, o narrador traz alguns diálogos entre as personagens, enquanto Luis expunha seus infortúnios, Lope falava das suas glórias no âmbito escritural. Enquanto

isso, não se apercebem de um cavaleiro que os seguia. É justamente esse personagem que, de certa forma, torna-se fulcral para todo o desenvolvimento do enredo.

Tão entretidos iam, um a falar e outro a ouvir, que nem se aperceberam dos passos de um cavaleiro que os seguia, embora a uma distância respeitosa. Parecia fidalgo. Trazia uma grande capa de veludo castanho, um pouco fora de moda, que o cobri quase por completo. Dela só se destacava uma espada finamente lavrada que, ao roçar de encontro às ferragens que lhe adornavam a bora, produzia um tilintar fastidioso e monótono (Del Hierro, 2006, p. 17).

Nessa citação, observamos algumas pistas acerca desse cavaleiro misterioso que nos levam ao entendimento de quem verdadeiramente se tratava. Por ora, cabe atentarmos para as seguintes informações: a capa de veludo fora de moda, a espada e a aparência fidalga. Tais indícios apontam para um sujeito de outro tempo e pertencente a uma classe social prestigiada.

Assim que Luis e Lope chegam na taberna, o cavaleiro se aproxima e diz a que veio:

venho a seguir-vos desde a casa de Sánchez de Vargas e, correndo o risco de parecer intrometido e impertinente, creio que posso ajudar-vos.

– Ajudar-me: Vós, a quem acabo de conhecer e que vindes de tão longínquas terras?

– Sim, meu amigo. Tenho uma história, uma bela história que fala de traições e guerras, ambições e amizades. Que fala, enfim, de um amor mais poderoso que a morte. Uma história que começa em Espanha, acaba em Portugal e que, pela emoção que transmite, se converte em universal. [...]

– [...] Apenas devo divulgá-la. A vós, D. Luis, compete escrevê-la. Deveis explicá-la de forma a que toque o coração das pessoas e restabeleça o bom nome daquela que, de tão formosa, foi coroada rainha depois de morta (Del Hierro, 2006, p. 22-23).

A partir desse momento, o cavaleiro misterioso toma a voz narrativa e conta a história de Pedro e Inês, a fim de ser convertida em um texto literário sob a pena de Luis Vélez de Guevara. Toda a história elaborada no romance tem uma aura de mistério em alguns momentos, começando pela figura emblemática desse cavaleiro que confere a Vélez uma oportunidade para se reestabelecer no meio literário, desde outros

aspectos que comentaremos mais à frente. Como Vélez estava em um momento de dificuldade, pois não encontrava tema para seduzir o olhar leitor do seu tempo, o cavaleiro lhe oferece temas que aguçariam o gosto literário do povo.

Cabe explicar que Luis Vélez de Guevara e Félix Lope de Vega foram escritores espanhóis. O primeiro destacou-se como romancista e dramaturgo, continuador e adaptador de temas do segundo; e Vega como dramaturgo e poeta, sendo reconhecido no solo espanhol como um dos maiores nomes do teatro no século XVII. Dito isso, podemos entender que a escolha de Pilar del Hierro pelos dois autores transformados em personagens em sua obra não foi por acaso, mas como homenagem pelo tanto que contribuíram para o cenário literário espanhol e, também, porque escreveram sobre Inês de Castro e obtiveram grande sucesso com suas peças. De certa forma, são inspiração para a sua própria escritura, bem como mostrar que o tema também teve repercussão positiva em seu país.

A partir do segundo capítulo da narrativa temos o desenrolar da história de Inês de Castro desde a infância até a morte. Um aspecto interessante dá-se com a inserção da personagem Constança, esposa de Pedro. Na verdade, o romance toma como foco principal a relação de amizade entre Constança e Inês, colocando em segundo plano a relação amorosa entre Pedro e Inês. Essa é uma questão pertinente: a importância que se dá ao olhar feminino e o redimensionamento da história do casal. Se a história sempre foi contada a partir da ótica masculina, nessa produção literária, o protagonismo recai na voz feminina, e isso se configura como uma maneira de pensar acerca dos fatos históricos sob outras perspectivas. Ademais, Constança, por vezes, apenas citada tanto na historiografia, quanto em produções artísticas, nesta obra, tem importância imprescindível para o decurso dos acontecimentos. Além de investir no mito amoroso entre o casal, a autora inova por trazer a amizade entre as duas personagens femininas.

A narrativa constrói a imagem de Inês como uma mulher belíssima, com uma cabeleira loura, olhos azuis e “um certo magnetismo, a que não escapava ninguém que a contemplasse” (Del Hierro, 2006, p. 24). Sua figura é construída a partir de um ideal de beleza e sedução que acompanha toda a sua trajetória, e até mesmo morta se fazia esplêndida. Nesse aspecto, vemos um certo romantismo na construção da personagem, o que não se diferencia dos muitos textos literários que a mitificaram por

sua beleza estonteante, e isso fica claro em muitas passagens do romance: quando Constança, ao vê-la pela primeira vez, fica extasiada pela sua altivez; a corte portuguesa, Pedro e até o rei Afonso IV se veem seduzidos por tal beleza.

Inês, ainda adolescente, torna-se aia de Constança, após esta se encontrar em profunda melancolia por causa de um casamento mal-fadado. As duas desenvolvem uma conexão de respeito e cumplicidade, chegando a se transformar em irmandade e amor maternal, já que estão juntas nos momentos mais importantes desenvolvidos na obra: o casamento com Pedro, os nascimentos dos filhos de Constança e a morte precoce desta. Inês e Constança encontram na amizade o amor de mãe que lhes fora negado, já que ficaram órfãs tão cedo. A relação de amizade das duas torna-se ponto fulcral na obra, e podemos inclusive dizer que é uma amizade que também se estende além da morte. Mesmo após a morte da amiga, Inês nutre um sentimento de irmandade, que não se dissipa com o passar dos tempos. “Inês viveu a onipresença da recordação de sua amiga. Mesmo quando pensava em Pedro, a figura dele confundia-se com a da princesa morta” (Del Hierro, 2006, p. 101). Quando Pedro encerra o féretro de Inês no túmulo que mandara construir se depara com as suas “mãos descarnadas cruzam-se sobre o peito e continuavam a apertar a cruz que fora de D. Constança” (Del Hierro, 2006, p. 134). Isso confirma a fidelidade das duas, unidas por um sentimento que transcendeu os limites da vida.

Inês chega a Portugal como dama de companhia e logo chama a atenção do príncipe Pedro, o qual se apaixonou por ela. No entanto, no momento do enlace, constata que aquela por quem tinha se apaixonado não era sua futura esposa. A recíproca era verdadeira, pois Inês também começa a desenvolver o mesmo interesse pelo príncipe. Eles iniciam uma relação extraconjugal, no entanto, o remorso por trair a melhor amiga consome Inês, então ela decide se afastar do convívio com Pedro, a fim de esquecê-lo, e passa a viver no castelo de Albuquerque, até a morte de Constança.

Nos momentos finais da vida, Constança revela a Inês que era sabedora do amor que existia entre ela e Pedro e sugere que vivam felizes, já que ela estava prestes a partir.

Eu, que os conheço bem a ambos, sei que sois as duas metades de um todo. Não sofráis, não vos envergonheis. Não se pode lutar contra o amor. O príncipe respeitou-me, ama os filhos e foi um magnífico companheiro. Vós sois minha amiga e, em nome dessa amizade, fizeste

o impossível para resistir. Pois bem a partir de agora não será mais necessário (Del Hierro, 2006, p. 88).

Após a partida de Constança e o perdão adquirido pela traição, Inês sente-se extremamente melancólica e culpada. Por isso, como forma de expiar seu pecado, vai viver em um espaço agregado ao Convento de Santa Clara em Coimbra. Após um ano da morte de Constança, Pedro, percebendo que o seu amor por Inês não havia sido modificado, empreende uma viagem à Coimbra a fim de ficarem juntos, e, lá, iniciam um relacionamento que durou dez anos e do qual tiveram três filhos.

Pedro e Inês vivenciaram o amor num lugar sagrado, pois viviam no Convento de Santa Clara, em Coimbra. O lugar fora construído pela rainha santa Isabel⁴, porém, mesmo sabendo da proibição em não adentrarem ali amantes, as freiras são condizentes com a relação carnal do casal. Eles viveram por anos lá, onde, inclusive, tiveram filhos, e, com isso, houve a profanação do lugar. No romance, o comentário irônico está expresso na fala do rei Afonso IV, quando envia Inês para o convento: “Para vosso destino, pensei no Convento de Santa Clara, em Coimbra. Ali, as religiosas vos acolherão com gosto e satisfarão, graças ao dote que nos concederei, todas as vossas necessidades” (Del Hierro, 2009, p. 91). No excerto, observamos a ironia presente no comentário do narrador, afirmando que o dinheiro recebido pelas freiras se tornou mais importante do que a palavra da rainha Isabel, pois pelo dote recebido profanaram um lugar sagrado, aceitando e sendo conivente com uma relação de concubinato num ambiente de respeito e contemplação.

Os encontros de Pedro e Inês eram sempre regados de cortesia. Por isso, em toda a narrativa, é possível encontrar resquícios do amor cortês tão propagado no medievo. O amor cortês, arrebatador, submisso, contribuiu significativamente para a instituição do mito do amor romântico. Vejamos:

⁴ Isabel de Aragão, a rainha santa, viveu no último quartel do século XIII e início do século XIV. Casou-se com D. Dinis, um dos trovadores mais renomados do medievo. Isabel de Aragão é uma das personalidades portuguesas que teve sua vida envolta numa aura de mistério, sempre envolvida em ações e atitudes voltadas para a contemplação do divino. Foi canonizada como Santa no dia 25 de maio de 1625, e, a partir daí, começam a prestar-lhe culto. Até os dias de hoje, comemora-se o dia de sua morte em 4 de julho, e as Festas do Espírito Santo, criadas por ela, são mantidas como tradição em Portugal. Isabel era mãe de Afonso IV e avó de Pedro.

– Inês, minha Inês, Haveis finalmente respondido ao meu pedido! Que tormento não teria preferido para não ter de passar tantos e tão longos meses afastado de vós! – Alteza, temos de falar. Inês conseguira, por fim, soltar-se. – Alteza? Não, para vós sou Pedro, o vosso Pedro. Perante vós, sinto-me igual ao último dos meus servidores, ao mais humilde dos meus pajens. Porque vós sois a minha única senhora. [...]. – Sabeis, Inês, que nem as mais altas cercas de um convento conseguirão apartar-me de vós. Escalarei muros, profanarei altares, afastarei do caminho abadessas ou noviças. Vós sois o meu Deus e o meu norte, o rumo e a estrela que me guia [...] (Del Hierro, 2006, p. 70).

No trecho acima, constatamos a cortesia utilizada pelos personagens ao falarem da relação amorosa que vivenciavam de forma proibida. “Assim, a relação de entrega do amador à Dama é traduzida em termos das instituições feudo-vassálicas, ocupando a Dama a posição da suserana a quem o poeta deve fidelidade” (Barros, 2008, p. 6-7). Pedro, nesse caso, torna-se vassalo de Inês por cultuar a sua beleza, e, por conseguinte, ultrapassar os limites da proibição em nome desse amor extasiante. Como comumente é visto nas cantigas de amor, o homem dedica homenagens a dama escolhida pondo-se à sua disposição e elegendo-a como um deus a ser cultuado.

Como era esperado, o rei Afonso IV interfere na relação dos amantes ao temer possíveis represálias políticas, pelo fato do filho se envolver com uma mulher indigna para ocupar o cargo de futura rainha. Desde quando Inês chega a Portugal na companhia de Constança causa um certo estranhamento no rei, principalmente por Inês apresentar uma maneira diferente de comportamento comparando-se às moças da corte.

Inês apresenta-se como uma personagem inconformada com os ditames atribuídos ao sexo feminino, ao contrário de Constança, sempre submissa e consciente de sua função: casar e gerar filhos.

A amiga mais sonhadora. Apaixonava-se com facilidade e em várias ocasiões havia suspirado ante os requebros de algum cortesão. Além do mais, recusava-se a aceitar as limitações próprias da sua condição de mulher. Certamente gostava tanto do arranjo pessoal como dos livros, dos bailes como das rezas, mas, para desespero da ama, obstinava-se em lançar-se a galope pela veiga, ou a conversar com os rapazes que haviam sido companheiros de folguedos infantis, a quem agora, já crescidos, devia mostrar a reserva aconselhada pela sua condição de donzela. Uma e outra vez, evocando a figura de D. Maria de Molina, discutia com mestres prelados as razões por que o mundo

das armas e das letras estava vedado às mulheres, recusando-se a aceitar que estas devessem limitar-se ao papel de sujeitos passivos na vida. Quando farta do discurso, Constança lhe perguntava o que faria se pudesse mudar a situação, calava-se, matutava durante uns segundos, para a seguir responder:

– Não sei, mas não é justo (Del Hierro, 2006, p. 38-39).

A personagem, então, é retratada com altivez, sonhadora e destemida. Subvertia as normas da época condizentes à sua condição de donzela para realizar os seus anseios. Além disso, era uma mulher sábia, inconformada em saber que a mulher não era avisada ou mesmo interrogada da decisão de casar-se. Inês não compreendia como a mulher podia ser considerada e tratada como uma moeda de troca, servindo apenas para engrandecer a política de reinos, cuidar de filhos e marido, não podendo ler o que quisesse e nem participar de conversas relacionadas ao “mundo das armas e das letras”. Por meio dessa produção literária, é exposta a vida cotidiana das mulheres do século XIV, promovendo um possível questionamento que pairava as mentes das moças da época. Esses relances configura uma narrativa preocupada em retratar o feminino, evidenciando a mulher no meio social e uma certa consciência de gênero. De certa forma, tais questionamentos ainda reverberam nos dias de hoje, no que concerne aos assuntos do amor, da leitura, escrita e da liberdade feminina. Talvez, por tais atributos, Inês era tão temida e admirada: justamente, por se distanciar dos modelos propagados na época.

A narrativa sugere ainda que o rei Afonso IV também se deixou envolver por sua beleza e caráter destemido. Logo no primeiro encontro com o rei, ela quebra o protocolo real e fala sem ser autorizada. Desse momento em diante, toda vez que Inês se dispôs diante do rei foi com um aspecto de valentia e identidade. Como já mencionado, o pai do príncipe não foi conivente com o relacionamento do filho com a dama de companhia da nora, no entanto, no romance, a afirmação para a não aceitação não era apenas por questões políticas e dinásticas, mas porque o rei se sentia enciumado. O romance incita o leitor a pensar sobre a possibilidade de que todo aquele desconforto apresentado pelo rei em presença de Inês decorria do fato de ele também estar encantado e enamorado pela beleza da dama galega. A voz narrativa discute:

Considerava que o comportamento do filho era indigno e irresponsável, embora não deixasse de perguntar a si próprio se aquela

irritação era provocada apenas pela conduta do filho ou se nela entravam também os sentimentos contraditórios que Inês lhe despertara. Aquela mulher belíssima que jamais se sentira intimidada na sua presença, que sempre demonstrara um perfeito domínio da situação, desconcertava-o, principalmente agora, ao não demonstrar qualquer ambição de sentar-se no trono (Del Hierro, 2009, p. 100).

Em seguida, inicia uma série de questionamentos que culmina na ideia do sutil interesse amoroso do rei Afonso pela amante do filho. Ao recorrer aos questionamentos, o narrador leva o leitor a refletir sobre as diversas lacunas deixadas pela história, enfatizando a relevância da ficção no momento em que se cria uma história alternativa. Segue a passagem que se supõe o interesse que Inês despertara no rei:

Não havia dúvidas de que Inês transportava consigo os mistérios da sua terra, as artes daquelas feiticeiras que desde tempos remotos a povoaram. A não ser assim, como explicar aquele violentíssimo desejo que fizera despertar nele, quando a idade avançada já o tinha obrigado a esquecer tais ânsias? Como entender que, desde então, os seus lábios ambicionassem beijar aquele colo alvíssimo e os seus braços quisessem rodear aquele corpo que, de tão esbelto, parecia poder quebrar-se? (Del Hierro, 2009, p. 100).

Isso leva a refletir que, talvez por não ter seus anseios correspondidos, o rei optou pelo assassinato de Inês. É pertinente salientar que a contemplação da beleza física de Inês possibilitou:

O Rei a tremer. Por momentos, sentiu-se perturbado. Inês era, sem dúvida, uma mulher muito bela, pensou. Deteve-se um instante nos seus olhos garços, na curvatura perfeita do pescoço. A seguir, o olhar dele desceu para o decote e para o abismo tentador do início do peito (Del Hierro, 2006, p. 78).

A admiração dedicada a Inês apresenta-se como um possível amor reprimido do rei pela amante do filho. Essa passagem explicita esse amor que deveras sentia, e esse sentimento era estimulado pelo físico de Inês. Tal como ocorreu em diversas produções literárias, a exaltação pela beleza de Inês, a do colo de garça, também se faz presente nessa narrativa, o que reafirma e reatualiza o mito inesiano, no que se refere à exaltação romântica que se formou em torno de sua beleza exuberante.

Outro aspecto que contribuiu para a propagação do mito inesiano refere-se à entrevista que teve com o rei Afonso IV antes da morte. No romance *Inês de Castro* (2006), há a subversão da história, pois este apresenta não uma argumentação direta ao rei, mas um esclarecimento aos enviados do rei para o assassinato: Pedro Coelho, Diogo Lopes Pacheco e Álvaro Gonçalves. Inês assegura que mesmo morta continuaria viva na memória do amado e que isso não faria que o amor de ambos cessasse.

Podeis expulsar-me do País, podeis despojar-me das riquezas, podeis até matar-me. Mas nunca, ouvi-me bem, nunca podereis arrancar-me do coração do meu esposo! Ele ama-me com um amor que está muito para além do bem e do mal, da vida e da morte. Ficarei sempre, sempre, com ele. Viva ou como uma recordação. Não vos vou rogar por mim. Não espero a vossa misericórdia. Mas vou fazê-lo, isso sim, pelos meus filhos. Cumpri a vossa missão, mas salvei essas crianças. Não vos esqueçais de que o sangue que lhes corre nas veias é também o de D. Afonso, o vosso Rei (Del Hierro, 2009, p. 123-124).

Aqui há uma outra versão do episódio que contribuiu para a propagação do mito inesiano. A narradora apresenta um diálogo audacioso da personagem Inês de Castro com os seus algozes. Pede clemência pelos filhos e ainda lembra que, mesmo que morra, os filhos continuarão com o sangue nobre. Nesse sentido, “o mito modifica-se, recuperado e metamorfoseado pelas exigências e pelo imaginário do momento” (Brunel, 2005, p. 387). Há uma recuperação do mito, mas revestido com outras nuances, adaptado a outras maneiras de pensar. Após o diálogo de Inês com os enviados do rei, ocorre o seu fim trágico.

– Então, empunhando a espada, o cavaleiro acercou-se de D. Inês e, depois de lhe jurar que não faria mal aos seus filhos, ordenou-lhe que fechasse os olhos e descarregou a espada sobre ela. Em segundos, o vestido tingiu-se de sangue e no seu colo alvo abriu-se uma ferida por onde a vida se lhe escapou (Del Hierro, 2009, p. 124).

É pertinente comentar quanto à representação do assassinato de Inês no romance. Todo o trágico acontecimento é descrito pela personagem Teresa Lourenço, noviça do convento onde Inês residia, não diretamente pela voz narrativa que vinha relatando os acontecimentos. A personagem relata detalhadamente os últimos passos da amante de Pedro até a culminância da morte. E esse é um aspecto relevante, principalmente

porque não há a exposição dos fatos por uma voz em terceira pessoa, mas uma mulher os expõe. O que parece é que a romancista procurar colocar as mulheres no centro dos momentos mais importantes da trama, a fim de demonstrar que a construção literária investe nesse protagonismo feminino.

A personagem relata que antes dos algozes aparecerem, Inês estava lendo no jardim. Pedro insiste em saber o que ela lia, e Teresa confirma que estava a ler *Tristão e Isolda*, obra presenteada pelo príncipe. Aqui cabe uma observação pertinente quando se pensa sobre o mito do amor romântico. Assim como aconteceu a tragicidade e a impossibilidade do amor entre Tristão e Isolda, o mesmo aconteceu com Pedro e Inês. Há, de certa forma, uma conexão entre as histórias o que confirma a posição narrativa em enaltecer o mito do amor impossível na história do casal português.

Cabe ainda refletirmos sobre a inserção da personagem Teresa Lourenço como sendo imprescindível para o desfecho da história. Historicamente, Teresa foi amante do príncipe após a morte de Inês e teve um filho, João, aquele que formaria a Dinastia de Avis⁵ em Portugal. Pouco se sabe sobre a sua vida. No romance, assim como Constança, ela tem um certo protagonismo. Apesar da narrativa dedicar-se a sensibilizar o leitor dos amores de Pedro e Inês e exaltá-la em vários momentos, também mostra que essas outras mulheres também tiveram importância na história dos dois e, conseqüentemente, para a história de Portugal. Com isso, subverte-se sutilmente o endeusamento a que se atribuiu a figura de Inês a tornando protagonista em todos os momentos de sua história. Isso quer dizer que Pilar ora confirma/reatualiza o mito inesiano, ora questiona, proporcionando outros traços de reflexão e/ou transgressão.

⁵ “Segunda dinastia a reinar em Portugal, de 1385 a 1433. Todos os seus membros foram importantes, mas damos especial ênfase a D. João I e aos seus filhos, uma vez que são conhecidos pelos grandes feitos por eles conseguidos, na área da expansão marítima, na cultura e nas artes e, até, nas novas técnicas aplicadas na governação do país. Referimo-nos a D. Duarte, D. Pedro, D. Henrique, D. João e D. Fernando, conhecidos como Ínclita Geração, assim denominada por Camões n’*Os Lusíadas*. D. João I era casado com D. Filipa de Lencastre e, tanto ele, como ela, souberam e fizeram questão, de educar os filhos com conhecimentos nas mais variadas áreas, o que faz com que, mais tarde, venham, inclusivamente, a escrever e a traduzir obras que ficaram para sempre lembradas como marcos na nossa história.

“A Ínclita Geração jaz, à exceção de D. Duarte, que construiu o seu próprio panteão, na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha, primeiro Panteão Régio a ser construído em Portugal”.
Informação disponível em:
http://www.mosteirobatalha.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=177&identificador=bt126_pt.
Acesso em: 27 nov. 2023.

A narrativa ainda cria uma história para o relacionamento de Pedro com Teresa. Primeiro demonstra que, dado a loucura em que encontrava o rei por causa da morte de Inês, faz a personagem de refém de sua própria sede de vingança, obrigando-a a largar o hábito para se dedicar ao cuidado dos seus filhos e servir de testemunha quando fosse necessário, já que apenas ela havia presenciado a morte da amada. A personagem, então, contra a sua vontade, passa a servir e abandona o propósito de servir ao divino. É também contra a sua vontade a concepção, pois o filho que tem com Pedro é fruto de uma defloração. A narrativa expõe que Pedro a tomou por ver nela a figura de Inês e, após passado o momento alucinatório, encerra a jovem em um convento no Ribatejo. Apesar de Teresa, na história de Portugal, ter tido importância pela ascensão do filho como rei D. João I, nem sequer é mencionada em muitos documentos de cunho historiográficos. O romance, de certa forma, dá espaço para os excluídos da história, preenchendo, assim, por meio do discurso ficcional, lacunas deixadas pela história oficial, além de proporcionar olhares alternativos para os fatos históricos.

A narrativa ainda investe na repercussão dos aspectos lendários que se deram quanto a vingança de Pedro aos algozes de Inês. Assim relata:

Através da tortura, D. Pedro arrancou a Gonçalves e a Coelho as confissões dos seus papéis no assassinato de Inês. Em seguida ordenou que os levassem até ao patíbulo erigido em frente ao palácio de Santarém, onde, em execução pública, ainda vivos, lhes foi arrancado o coração. A um pelo peito, a outro pelas costas. O rei ordenou que os cadáveres fossem queimados e as cinzas espalhadas ao vento, para haver a certeza que as suas almas jamais teriam descanso (Del Hierro, 2006, p. 130).

O fragmento acima confirma o cognome de justiceiro e cruel atribuído a D. Pedro. Com a sanidade abalada, não descansa enquanto não executa sua vingança e justiça pela morte da sua amada. Em relação ao pai Afonso IV, quem dá as ordens da execução, o príncipe destitui-o de todos os poderes e o despreza, encerrando-o, assim, em uma solidão até a morte.

Após esses acontecimentos, a narrativa retorna ao presente na taberna e o cavaleiro misterioso encerra relatando o cortejo fúnebre dos restos mortais de Inês até o túmulo que Pedro mandou construir. Já estava amanhecendo quando toda a história foi contada e cavaleiro sai misteriosamente da mesma forma que havia chegado.

O último capítulo do romance dá um salto temporal de mais de uma década para a vivência de Luis Vélez de Guevara. Conclui-se que o autor há doze anos, após o encontro com o cavaleiro, havia escrito uma peça, após a longa narrativa que ouviu. Dado o teor da história, usou como título *Reynar después de morir*, sendo, portanto, aclamado e aplaudido pela peça que deixou sair à luz e, por isso, em sonho tem a revelação daquela personagem enigmática que havia lhe relatado a história de Inês de Castro e Pedro I.

Num pesadelo estranho e repetido, insistia em lhe agradecer que tivesse falado da figura de tão efémera Rainha de Portugal. Depois apresentava-se como imagem viva do espírito de D. Afonso IV e confessava-lhe que estava condenado a vagar por toda a eternidade. Naquela sua viagem errática, devia convencer escritores, poetas e artistas a divulgarem a história de Inês. Quando esta fosse nobremente considerada, ele poderia, por fim, repousar em paz (Del Hierro, 2009, p. 38).

A revelação do cavaleiro como sendo Afonso IV nos leva a observá-lo com um caráter mais afável, pois diante do arrependimento pelo grande crime que cometeu com uma pessoa inocente é condenado a vagar pela eternidade, com o rígido dever de fazer com que os poetas reproduzam a história dos amores de Pedro e Inês. Conforme o romance enfatiza, só quando ela fosse devidamente reconhecida, ele poderia repousar em paz. Ademais, convém salientar que Inês morreu no Paço da rainha santa Isabel, e, conforme a historiografia, a rainha, ao construí-lo, deixou claro que só deviam frequentar aquele lugar reis, infantes e suas mulheres. “O fato de Pedro se ter lá instalado com uma amante tomou, aos olhos do povo, o valor de uma culpa que Inês expiou com a morte” (Souza, 1987, p. 38).

Convém salientar ainda a presença constante no romance de sonhos como presságios. É o sonho que releva a Vélez a verdadeira identidade do cavaleiro misterioso, o que por si só traz uma aura de mistério e misticismo. A presença de aspectos místicos também estão presentes em outros momentos da narrativa, quando Inês tem pesadelos que são presságios da sua morte.

Via-se de novo nas paragens da infância, ataviada com trajes de noiva que, por uma ou outra razão, acabavam manchados de sangue. Tratava-se do mesmo pesadelo que a assaltara no retiro de Salamanca, pouco antes da morte de D. Constança, mas que agora incluía também o estrépito dos cascos de três cavalgadas, três sombras negras que a cercavam (Del Hierro, 2006, p. 110).

Esses aspectos místicos parece ser uma constante na produção literária de Pilar, pois tais pesadelos aparecem em outras obras, a exemplo do romance *Memórias da rainha santa* (2009), o qual traz a história da rainha santa Isabel, avó de Pedro. Neste, a personagem Isabel tem um sonho premonitório apontando para a morte de Inês naquele espaço sagrado que a rainha havia construído.

Diante do que foi exposto nessa breve análise, asseveramos que a reinterpretação do mito inesiano feita por Pilar del Hierro, além de contribuir para a propagação das histórias dos amores de Pedro e Inês, desenvolve um olhar mais problematizador para os episódios que a mitificaram, possibilitando aberturas diferentes de análises. Ademais, o romance homenageia Vélez de Guevara e Lope de Vega que contribuíram fortemente para a propagação do mito inesiano em solo espanhol.

Nesse sentido, a obra ficcional ora discutida com todos os seus recursos traz-nos uma narrativa envolvente, em que a voz narrativa busca pormenorizar os principais acontecimentos da história do casal português e da personalidade enigmática de Inês de Castro. Além disso, objetiva valorizar figuras que ficaram em segundo plano na historiografia, como Constança Manuel e Teresa Lourenço, bem como problematizar a presença da mulher na literatura, seja como personagem, seja como dona de suas vontades em busca de uma vivência mais autônoma. Fazendo alusão a Jabouille, Pilar del Hierro, ao compor sua obra, investe na recuperação do mito inesiano por meio da “materialização renovada de temas, de estruturas e de personagens” (Jabouille, 1993, p. 42).

No fim do livro, Pilar del Hierro dedica algumas páginas de acréscimo para discutir de forma breve sobre a presença de Inês de Castro na história, na literatura e na arte. Menciona que:

Conspiradora ou vítimas de ambições alheias, Inês de Castro continua a seduzir todos aqueles que se acercam da sua figura. A história é tão sugestiva, e possui um tal encanto poético, que ultrapassa o rigor documental. E a última vítima desta circunstância é possivelmente quem subscreve estas linhas. A intenção inicial de desvendar, seguindo as normas da historiografia, a verdade que se escondia na lenda, depressa se viu ultrapassada pela força das situações e pela atracção das personagens.

Peço desculpa à História, e a quem a escreve, pelas liberdades tomadas quanto a datas e factos. E também àqueles mestres da

literatura que antes deram voz a personagem. A verdade não estará, certamente, no âmbito da literatura ou da história, mas no reconhecimento de que Inês de Castro foi uma mulher dotada de um carisma especial e que a sua história de amor é uma das mais belas jamais escritas (Del Hierro, 2009, p. 145-146).

A autora encerra, enfatizando que, por mais que tenha tentado em alguns momentos narrar os fatos do mito inesiano contrário à historiografia, foi, de certa forma, impossível, pois a literatura consolidou os amores de Pedro e Inês de forma tão significativa, que se viu totalmente envolvida pelos discursos difundidos no âmbito literário, e isso, fez com que buscasse na literatura inspiração para construir a sua narrativa. Por isso, termina pedindo desculpa a História e a quem a escreve, pelas liberdades tomadas na elaboração das personagens, fatos, datas e, conseqüentemente, no enredamento da narrativa, pois sugere uma possível transgressão ao compor a história de Inês.

Campbell (1990) afirma que as pessoas se transformam em mitos quando se tornam um modelo para a vida dos outros. Nesse sentido, essas pessoas passam a ser mitologizadas, pois fazem algo na sociedade que todos tomam como modelo e passam a exaltá-las. No caso de Inês, foi o amor proibido que vivenciou e toda a tragicidade envolta em sua vida que a tornaram conhecida e exaltada, sendo, portanto, modelo no que se refere ao tema do amor romântico. A obra que analisamos enaltece a figura de Inês como sedutora de poetas e artistas, mas também por, de alguma maneira, nos ensinar sobre algo. De qualquer forma, na esteira de Joseph Campbell (1990, p. 6), o que importa é a maneira como o mito ensina, passa alguma experiência a quem se depara com ele: “eles (os mitos) ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos. [...] O mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo”.

REFERÊNCIAS

- BARROS, José D'Assunção. Os trovadores medievais e o amor cortês – reflexões historiográficas. *Alethéia*, v. I, n. 1, 2008.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- DEL HIERRO, María Pilar Queralt. *Inês de Castro*. Lisboa: Presença, 2006.

DEL HIERRO, María Pilar Queralt. *Memórias da Rainha Santa*. Tradução de Saul Barata. 6. ed. Lisboa: Esfera dos Livros, 2009.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JABOUILLE, Victor. *Mito e literatura*. 2 ed. Portugal: Inquérito, 1993.

JABOUILLE, Victor. *Iniciação à ciência dos mitos*. 2 ed. Portugal: Inquérito, 1994.

MARINHO, Maria de Fátima. Inês de Castro: outra era a vez. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II série, v. 7, p. 103-136, 1990.

MOISÉS. Massaud. *A literatura portuguesa*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

SOUZA, Maria Leonor Machado de Souza. *Mito e criação literária*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

SOUZA, Maria Leonor Machado de Souza. *Inês de Castro um tema português na Europa*. Lisboa: Edições 70, 1987.

SOUZA, Maria Leonor Machado de Souza. *Inês de Castro na literatura portuguesa*. Portugal: Biblioteca Breve, 2010.

Recebido em 27 de fevereiro de 2023

Aprovado em 28 de novembro de 2023

Licença: 

Simone dos Santos Alves Ferreira

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Mestra e graduada em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba.

Contato: alvessimone555@gmail.com

: <https://orcid.org/0000-0002-5659-6267>

O MITO INESIANO E A GERAÇÃO DE *ORPHEU*

THE INESIAN MYTH IN THE ORPHEU GENERATION

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p156-181>

Fernando de Moraes Gebra¹

RESUMO

Entendido o mito como uma narrativa exemplar e relacionada a uma tradição cultural que perpassa diferentes épocas e ganha distintas representações artísticas, o presente artigo centra-se na representação do mito da supervivência do amor a partir da história de D. Pedro e D. Inês de Castro, cujo desenlace trágico se tornou ponto de partida para a criação do mito inesiano. Ao contrário de outros mitos de criação popular, este foi fabricado por literatos, nomeadamente Fernão Lopes, que interpretou as arcas tumulares de Alcobaça e recolheu testemunhos dos monges daquele mosteiro, e Luís de Camões, responsável pela criação de um episódio lírico em *Os Lusíadas*, texto predominantemente épico. Sobretudo o discurso suplicante de Inês diante do então rei D. Afonso IV ganhou muitas representações artísticas e literárias, como a tela de Vieira Portuense, no século XIX. Outros aspectos da história e do mito, como o do cortejo fúnebre de Coimbra a Alcobaça (história) e a coroação de Inês declarada rainha depois de morta (mito), encontram-se, entre tantas representações artísticas, respectivamente, nos poemas de Ângelo de Lima e Alfredo Guisado, minuciosamente analisados neste artigo, que também apresenta um esboço de um drama estático de Fernando Pessoa. A geração de *Orpheu*, a par dos procedimentos vanguardistas, apresenta um forte diálogo com a tradição historiográfica e mitológica, o que será demonstrado neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE

Mito inesiano; Ângelo de Lima; Alfredo Guisado; Fernando Pessoa; *Orpheu*.

ABSTRACT

Understood the myth as an exemplary narrative that is related to a cultural tradition that goes through different eras and gets different artistic representations, the present paper focus on the representation of the love survival myth that comes from D. Pedro and D. Inês de Castro's history, whose tragic outcome became a starting point to the creation of the Inesian myth. Contrary to other myths that are from popular creation, this one was manufactured by literati, namely Fernão Lopes, who interpreted the tomb chests in Alcobaça and collected testimonies from the monks that lived in that monastery, and Luís de Camões, who was responsible for the creation of a lyrical episode in Os Lusíadas, text that is predominantly epic. Especially Inês's supplication speech in front of the then king D. Afonso IV got many artistic and literary representations, such as Vieira Portuense's canvas in the 19th century. Other aspects of the history and the myth, such as the funeral procession from Coimbra to Alcobaça (history) and the coronation of Inês, who was declared Queen after death (myth), can be found, among many artistic representations, respectively, in poems by Ângelo de Lima and Alfredo Guisado, that are thoroughly analyzed in this paper, that also presents a sketch of a static drama by Fernando Pessoa. The Orpheu generation, in addition to avant-garde procedures, presents a strong dialogue with the historiographical and mythological tradition, which will be shown in this paper.

KEYWORDS

Inesian Myth; Ângelo de Lima; Alfredo Guisado; Fernando Pessoa; Orpheu.

¹ Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

1 UMA FILOSOFIA DO MITO

“O mito é o nada que é tudo”: o primeiro verso do poema “Ulisses”, de Fernando Pessoa, aponta para duas direções relacionadas ao discurso mítico, uma que o desvaloriza por considerar o tempo mítico fechado e circular, impedindo o progresso linear e positivista da História; e outra, muito presente em sociedades primitivas, que valoriza a dimensão do sagrado e a rigidez de uma teleonomia que marca a repetição dos acontecimentos míticos em várias gerações. Ambas são posições extremistas, pois desconsideram o caminho dialético da História, marcada por continuidades (e repetições) e rupturas, que se desenvolve como numa espiral, em um movimento ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo. No paradoxo do verso pessoano, é possível ver uma atitude conciliatória e unificadora desses dois discursos, em uma abordagem próxima de Aristóteles e Hegel, que consideram a fusão do mito e do *logos* a partir da qual “a verdade divina torna-se verdade humana, o implícito torna-se explícito, o mito resolve-se em humano saber” (Marinho, 1953, p. xxiii).

Os mitos são constantemente reconfigurados com diferentes roupagens em distintas obras literárias produzidas ao longo da história literária das nações. No caso específico de Portugal, Francisco da Cunha Leão aponta, “entre os mais importantes ou penetrantes mitos portugueses” (Quadros, 1983, p. 129), o da sublimação da mulher, o da supervivência do amor, o henriquino, o do Providencialismo da História de Portugal e o do Encoberto. Cada um desses mitos encontra representações nas literaturas e nas outras artes. Sobre o mito da supervivência do amor, a narrativa mais bem acabada e na qual se fundem aspectos históricos e lendários é a história de amor de D. Pedro e D. Inês de Castro, um amor que vai além da morte da figura feminina, por isso também se pode chamar de mito inesiano.

Ao contrário de muitos mitos de tradição popular, o mito inesiano é de invenção de literatos (Vasconcelos, 2008, p. 4). No século XV, Fernão Lopes (1385-1460), encarregado pelo Rei D. Duarte de escrever a História dos reis de Portugal, fez uma interpretação das arcas tumulares de D. Pedro e D. Inês em Alcobaça e consultou os testemunhos dos monges daquele mosteiro. Mais adiante, no século XVI, o fato histórico relatado por Fernão Lopes foi transformado em lenda em estâncias do Canto III de *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, com a transposição do lugar de execução de Inês que ocorreu nos Paços da Rainha em Santa Clara para a Quinta das Lágrimas.

D. Pedro apresentam várias ambiguidades, como uma interpretação de que o então Infante de Portugal se casara com D. Inês Pires de Castro às escondidas de seu pai, o então Rei D. Afonso IV. O epíteto “rainha depois de morta”, muito celebrado por poetas, foi gerado por essa ambiguidade da inscrição do túmulo de D. Inês de Castro na Igreja de Alcobaça, no qual sua estátua jacente tem na cabeça uma coroa. Essa ambiguidade é assim explicada por Glória Marques Ferreira (2012, p. 41):

Aliás, terá sido o túmulo de Inês, coroada, o que lançou a imaginação dos dramaturgos para a criação desta cena, altamente inverosímil e historicamente incorreta, não só pela documentação (in)existente, como pelo facto de as celebrações de coroação não serem habituais em Portugal na Idade Média.

Foram acrescentadas a esse mito outras roupagens. No Canto III, de *Os Lusíadas*, quando Vasco da Gama assume o foco narrativo da epopeia e conta os feitos heroicos das duas primeiras dinastias ao rei de Melinde, refere-se longamente “ao caso triste e dino de memoria”, que aconteceu “Da mísera e mesquinha que depois de ser morta foi rainha” (estância 118).

Historicamente, sabe-se que Inês foi acusada de alta traição e decapitada nos paços de Santa Clara por ordem do Rei D. Afonso IV. Suspeitava-se que os irmãos Castro tinham pretensões ao trono português, inspirados pela relação entre a irmã D. Inês e o então Infante D. Pedro. A ameaça de perda da soberania portuguesa sempre se constituiu um fantasma na História de Portugal, dadas as muitas tentativas de Castela de anexar o reino vizinho aos seus territórios. Da união primeira de D. Pedro com D. Constança, nasceu um único filho, D. Fernando, e de compleição frágil. Já os filhos que D. Pedro teve com D. Inês gozavam de melhor saúde e eram vistos como uma ameaça ao filho legítimo. Como D. Pedro “os desejados tálamos enjeita”, “o velho pai sisudo”, nas palavras de Camões, aconselhado por seus conselheiros, assina a sentença de morte. A execução de Inês não foi por transverberação, como fica presente nas imagens do episódio inesiano de Camões, mas sim por degolação.¹ Inês é executada nos paços de Santa Clara, e não na Quinta das Lágrimas, espaço bucólico utilizado por Camões e que deu maior poeticidade ao mito.

¹ A decapitação foi invenção dos franceses. Ao longo da construção do mito inesiano, a forma da morte foi variando, ao gosto de correntes e modas literárias.

A leitura da iconografia dos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro também foi feita no século XX por Manuel Vieira Natividade, cuja obra *Inez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus túmulos* (1910) revela um esforço por compreender toda a carga simbólica presente nas duas arcos tumulares de construção em estilo gótico. Ao contrário dos túmulos de reis, rainhas, infantes e infantas do Panteão Régio, situado no braço direito do transepto da Igreja de Alcobaça, os túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro apresentam uma ornamentação rica em detalhes simbólicos que relacionam elementos figurativos do discurso bíblico com a vida e a paixão dos dois amantes.

Os dois túmulos devem ser lidos em conjunto, pois as cenas representadas em um complementam os sentidos evocados pelas representações figurativas do outro. De forma retangular, cada túmulo apresenta dois faciais (da cabeça e dos pés) e dois frontais (esquerdo e direito). Nos frontais, desenvolve-se uma história bíblica: no túmulo de D. Pedro, a vida e a paixão (no sentido de *pathos*) de São Bartolomeu. Trata-se de um dos apóstolos de Jesus Cristo que consegue retirar a possessão demoníaca da filha do rei Polímio e acaba por conseguir converter o rei ao Cristianismo, o que causa fúria no irmão do monarca, Astíages. Este ordena que São Bartolomeu seja esfolado vivo.

No túmulo de D. Inês desenvolvem-se, em cada edícula, a vida e a paixão de Jesus Cristo, desde a Anunciação à Virgem Maria até a Crucificação. Conforme destaca Vieira Natividade (apud Martinho, 2015, p. 57), no nicho em que Judas beija Jesus Cristo como sinal para indicar aos perseguidores quem era Jesus, encontram-se três cenas: a do beijo, a de Malco com a mão no lugar da orelha que Pedro lhe tinha acabado de cortar, e a de Judas a enforcar-se numa árvore.

Como se vê pelas edículas dos frontais do túmulo de D. Inês de Castro, os traidores (Malco e Judas) são castigados, tal como foram Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves, conselheiros do rei D. Afonso IV que teriam convencido o rei dos perigos que D. Inês e os irmãos Castro representavam para a paz no reino de Portugal. Da mesma forma, no facial dos pés do túmulo de D. Inês (Figura 1), encontra-se a representação alegórica do Juízo Final, com Cristo sentado no centro do alto relevo, a Virgem Maria do lado esquerdo ajoelhada a interceder pelos pecadores, duas figuras num varandim à direita – talvez D. Pedro e D. Inês que assistem ao Juízo Final –, figuras de vários estratos sociais no centro inferior a saírem dos túmulos,

no dia da Ressurreição, a subida dos justos aos Céus e a descida dos culpados ao inferno, representado por um monstro e por chamas. Segundo Maria Zulmira Albuquerque Furtado Marques, entre os condenados, “vão os dois assassinos de D. Inês de Castro” (Marques, 1996, p. 87).



Figura 1: Arca tumular de D. Inês - Facial dos pés.

Fonte: Acervo do autor.

Apesar de reconhecer a importância iconográfica desse túmulo que, como se viu, apresenta correlações simbólicas entre a vida e o martírio de D. Inês com a vida e a paixão de Jesus Cristo e também com o Juízo Final, Vieira Natividade afirma que os episódios da vida do casal se encontram na arca tumular de D. Pedro (apud Martinho, 2015, p. 58). Conforme Natividade (1910, p. 59),

Onde porém o túmulo de D. Pedro toma, para o nosso assumpto, um interesse à parte, é na formosíssima rosácea que lhe cobre toda a cabeceira. Está ahi representada toda a sua infeliz e amorosa historia, ate hoje inédita e lendária, desde a Fonte dos amores ao assassinato d’Ignez e à execução do seu assassino.

A rosácea (Figura 2) apresenta uma roda da fortuna, que “representa a instabilidade da vida terrena”, “imagem vulgarizada pelos teólogos, durante a Idade Média” (Martinho, 2015, p. 59). A rosácea apresenta duas faixas concêntricas: a interna com seis edículas e a externa com doze. A faixa

interna apresenta a história de D. Pedro e D. Inês de forma mais sintética e até um tanto abstrata, com cenas idílicas com os dois amantes e com cenas possivelmente, conforme interpretação de Natividade, de diálogo entre D. Afonso IV e D. Inês.

Já a faixa externa, com o dobro do número de edículas da faixa interna, apresenta com mais desenvolvimento a história do casal, desde a cena na Fonte dos Amores até a estátua jacente com os dizeres “Até o fim do mundo”. Pela leitura de Manuel Vieira Natividade, que “deveria ser considerada como a única versão verdadeira de uma narrativa que a lenda tanto adulterou” (Martinho, 2015, p. 58), D. Inês não teria sido assassinada como uma “paciente e mansa ovelha que ao duro sacrificio se offerece, mas como uma leôa que violentamente defende o seu amor e os seus filhos, numa lucta corpo a corpo com o homem que a assassinou” (Natividade, 1910, p. 83).



Figura 2: Arca tumular de D. Pedro - Facial da Cabeça. Fonte: Acervo do autor.

O discurso de Manuel Vieira Natividade quer fazer crer que a verdade reside apenas no discurso iconográfico dos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro. Se o discurso de Natividade busca desconstruir o discurso poético de Camões que compara o martírio de D. Inês com o da “bela moça Policena” (e. 131, v. 1) que se entrega passivamente ao seu suplício, afirmando, ao contrário, que D. Inês teria lutado corpo a corpo com o seu algoz, também é viável afirmar, baseado numa das versões da História

oficial, e com base no discurso de António Vasconcelos, que D. Inês de Castro foi julgada e condenada nos paços de Santa Clara em Coimbra e foi assassinada por um carrasco, que a degolou. Não se pode esquecer que as edículas do túmulo de D. Inês de Castro foram construídas a mando do rei D. Pedro e, portanto, pode ser a sua versão dos fatos que ali se encontra.

As três edículas que Natividade considera como o momento em que “Inês implora perdão ao rei Afonso IV” (Martinho, 2015, p. 61) podem ser comparadas com a cena do discurso piedoso de D. Inês nas estrofes 125 a 129 do Canto III de *Os Lusíadas*. Pelo discurso direto da personagem nas estrofes 126 a 129, percebe-se uma forte carga argumentativa, capaz de emocionar o rei e até mesmo de demovê-lo da sentença de morte que seria aplicada “Contra ûa fraca dama delicada” (e. 123, v. 8). Após esse discurso piedoso, “Queria perdoar-lhe o Rei benino / Movido das palavras que o magoam” (e. 130, vv. 1-2).

Um dos lugares comuns da representação do mito inesiano é o discurso piedoso de Inês de Castro diante de D. Afonso IV. Historicamente, este encontro entre D. Afonso IV e D. Inês nunca aconteceu; mesmo o julgamento, a ter acontecido, não foi na presença de D. Inês e não está documentado. As representações cinematográficas oscilam no local onde a súplica teria ocorrido. A versão de Leitão de Barros assemelha-se a essa tela precisamente intitulada *Súplica de Inês de Castro* (c. 1802), de Vieira Portuense (1765-1805). Aparecem nessa cena duas das crianças, uma delas a abraçar o avô e a dirigir-lhe o olhar de súplica, e a outra a olhar para a mãe.



Figura 3: Vieira Portuense. *Súplica de Inês de Castro*, c. 1802. Óleo sobre tela, 196 cm x 150 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Figura 4: Detalhe de *Súplica de Inês de Castro*, de Vieira Portuense. Fonte: Acervo do autor.

Na tela de Vieira Portuense (Figura 3), encontram-se em primeiro plano as figuras de Inês de Castro ajoelhada, dois de seus três filhos e o rei D. Afonso IV. Como um texto dentro de um texto, situa-se no fundo, no conjunto do mobiliário da residência do casal de amantes, um quadro que representa um homem montado a cavalo, que poderia ser D. Pedro (Figura 4). Como é sabido, o Infante não se encontrava presente aquando da morte de D. Inês, já que estava numa caçada, entretanto, no episódio camoniano, “O nome que no peito escrito tinhas” (e. 120, v. 8) reverbera na natureza animista e confidente dos amores de Inês.

Do teu Príncipe ali te respondiam
As lembranças que na alma lhe moravam,
Que sempre ante seus olhos te traziam,
Quando dos teus fermosos se apartavam;
De noite em doces sonhos que mentiam,
De dia, em pensamentos que voavam;
E quanto, enfim, cuidava e quanto via,
Eram tudo memórias de alegria.

Enquanto no episódio camoniano a figura de D. Pedro se faz presente no diálogo de D. Inês com a natureza, na tela de Vieira Portuense representa-se o Infante no quadro dentro do quadro. Encontram-se, pois, duas narrativas: a narrativa encaixante, ou a moldura, relacionada à súplica de D. Inês diante de D. Afonso IV, e a narrativa encaixada, que se refere a um momento anterior à enunciação, numa possível cena de caça de D. Pedro. Uma fresta de luz parece incidir do canto superior esquerdo da tela, iluminando as personagens das duas narrativas e deixando na penumbra o canto superior esquerdo, do qual se entrevê escondido atrás de um reposteiro uma figura masculina, certamente um dos conselheiros do rei responsáveis pelas intrigas palacianas que causaram a execução da “fraca dama delicada” (e. 123, v. 8).

Não se pode esquecer que o episódio de Inês de Castro é narrado pela voz de um dos vários narradores da epopeia camoniana, Vasco da Gama, que assume o foco narrativo nos Cantos III, IV e V, quando narra ao rei de Melinde os feitos históricos dos reis das duas primeiras dinastias, até chegar a D. Manuel e às expedições marítimas rumo às Índias. Ressalta-se que a epopeia é dedicada também a um rei, a D. Sebastião, e, portanto, como se propõe em exaltar os feitos heroicos dos monarcas, seria incoerente atribuir uma culpa a D. Afonso IV, um dos reis mais importantes na História

portuguesa por ter vencido os mouros na batalha do Salado. No discurso camoniano, pelas expressões “Queria perdoar-lhe o Rei benino” ou ainda, “Ante o Rei, já movido a piedade” (e. 124, v. 2), nota-se que o autor desloca a culpa do monarca e a transfere para os “horríficos algozes” (e. 124, v. 1) e ao “pertinaz povo” (e. 130, v. 3) que “lhe não perdoam” (e. 130, v. 4).

3 A GERAÇÃO DE *ORPHEU* E O MITO INESIANO

Ao tratar da poética de Luís de Montalvor, Arnaldo Saraiva chama a atenção para a herança decadentista e simbolista presente em muitos autores da geração de *Orpheu*, como a “celebração de mitos ou figuras como Narciso, a bacante, a dançarina” (Saraiva, 1998, p. 15). Dessa forma, é possível analisar a leitura mítica que esses autores fazem da História e da Cultura, fundada na “preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que somos como portugueses” (Lourenço, 1982, p. 89-90). Essa categoria é fundamental para se entender como ocorrem as projeções dos mitos universais e portugueses na configuração simbólico-figurativa dos poemas dos autores da geração de *Orpheu*, que constitui, segundo Lourenço, um movimento inserido “num amplo movimento histórico-espiritual, comandado pelo fenómeno de uma relação perturbada do escritor com a realidade nacional que o engloba” (Lourenço, 1982, p. 91).

Na geração de *Orpheu*, destacam-se três textos que celebram o mito inesiano: “Inês de Castro”, drama inacabado de Fernando Pessoa e assinado pela personalidade literária David Merrick; “Inês de Castro”, poema de Ângelo de Lima; “Inês. Princesa do Amor, Rainha após a morte”, poema de Alfredo Guisado, publicado postumamente por Fernandes Camelo em *Tempo de Orpheu II*. Dos três autores que se debruçaram sobre esse mito, o único que abandona o processo de composição do seu texto é Fernando Pessoa. Nesse texto, destinado a ser um drama estático de herança de Maeterlinck, tal como *O marinheiro* e *Salomé*, com personagens se constituindo na e pela linguagem, Inês é evocada pelo amante “como que prostrado” diante do seu cadáver, o que é permitido perceber na ênfase às mãos frias da amada, seus lábios pálidos, os olhos que foram “a vida que era a minha!” (Pessoa, 1990, p. 134).

Inês de Castro

D. Pedro: (como que prostrado) Oh, frias, frias!

Estas mãos que eu beijei como estão frias!
Como mais frias do que o pensamento
Se as julgasse frias. Oh dor, oh dor!
Estes lábios (...) onde moravam
Os meus no meu ausente pensamento:
De que palidez são pálidos!
Oh horror de te olhar!
Pára-me a alma; sinto-a esfriar-me
O coração morto contigo.
Inês, Inês, Inês...
Não sei como te pensava morta
Que não te pensava assim...
Assim, assim... Teus olhos, eu lembrava-os
No meu coração. Nem ousa vê-los,
Não ousa ver o lugar onde fostes
A vida que era a minha!

Frei: (...) Isto é senhor aquilo que amamos.
Que horror é este que te lista o corpo
Que verdor este que (...)
Os pecados que tive
Neste momento são por dor remidos.
Oh horror como ali está ainda a amo
A ela que ali está. Inês, Inês.
Manchei-lhe de sangue o vestido.
Eu matei-os, Inês.

Com o ponto de vista centrado em D. Pedro, este, ao se deparar com o cadáver da amada, instaura, na sua percepção, um antes – “mãos que eu beijei”, “Estes lábios [...] onde moravam / Os meus no meu ausente pensamento:” – e um depois – “como estão frias”, “De que palidez são pálidos”. A recusa de D. Pedro de aceitar o real – a morte de Inês – manifesta-se na sua reação diante do cadáver de D. Inês (“Não sei como te pensava morta / Que não te pensava assim...”). A morte da amada é mais dolorosa do que poderia imaginar quando Inês era viva: “Como mais frias do que o pensamento / Se as julgasse frias”. A intensidade do sofrimento nas exclamações e nas apóstrofes serve à captação de um momento em que D. Pedro parece acabar de se inteirar da morte de D. Inês: “Estas mãos que eu beijei como estão frias!”. O sofrimento é tanto que é “O coração morto contigo”.

Como se sabe historicamente, mesmo tendo realizado sua vingança contra os conselheiros do seu pai D. Afonso IV, Pêro Coelho e Álvaro

Cerca o andor o choro lancinante
Das fieis açafatas que escolheu
Para a *Morte Rainha* o régio amante...

E ela sorri serena para o céu
N'aquele seu sorriso doloroso
D'anjo que as dores da terra conheceu...

.....

O poema de Ângelo de Lima é marcado pelo movimento da trasladação do corpo de Santa Clara em Coimbra ao Mosteiro de Alcobaça, como se nota na reiteração do verbo *ir* e em outros verbos que também indicam movimento. No primeiro caso, citam-se: “Vai n’umas ricas andas de veludo”, “Vai na calma profunda do Além-Vida”, “Vai, sonhadora! vai!... morreu d’amores!...”, “Vai-lhe o corpo lindíssimo embalado”. Trata-se do primeiro verso de cada uma das quatro primeiras estrofes. Um desses versos contém a expressão “morreu d’amores”, semelhante a “matou de amores”, que se encontra também na estrofe 132 do Canto III de *Os Lusíadas*.

Tais contra Inês os brutos matadores,
No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez rainha,
As espadas banhando, e as brancas flores,
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçavam, férvidos e irosos,
No futuro castigo não cuidadosos.

À semelhança da narrativa de Fernão Lopes, o cortejo fúnebre foi todo cheio de pompa e circunstância. O poema de Ângelo de Lima destaca a riqueza de detalhes do cortejo: “ricas andas de veludo” (e. 1, v. 1), “enrinaldada de murchadas flores”(e. 2, v. 2), “compassado ritmo indolente”(e. 4, v. 2), “leito de flores”, “andor formado” (e. 4, v. 3), “leito oloroso e florescido”(e. 5, v. 2), “Veludo da cor que a Dor retrata”(e. 6, v. 2), “clarão dos brandões” (e. 7, v. 2).

Como se percebe, o corpo de D. Inês é transportado em um andor, uma estrutura de madeira ou de outro material leve e resistente, destinada a transportar no ombro imagens e ícones religiosos, em eventos como a Semana Santa. Ressalta-se, ainda, a estratégia de paralelismo criada entre o martírio de D. Inês e o de Cristo nas edículas do túmulo em Alcobaça. De

forma correlata, no poema de Ângelo de Lima, destaca-se o andor nos passos do cortejo com o intuito de homologar os passos da Cruz à vida de Inês de Castro. Ao contrário da narratividade que se encontra no poema de Camões, no de Ângelo de Lima, cuja enunciação se centra no traslado do corpo para Alcobaça, encontram-se algumas imagens que podem funcionar como passos da vida de Inês de Castro: “sorriso doloroso / D’anjo que as dores da terra conheceu” (e. 9, vv. 2-3), com referência aos infortúnios causados pelas intrigas do reino de Portugal; “morreu d’amores” (e. 3, v.1), que se refere à execução de D. Inês e à causa desse assassinio; “Das fieis açafatas que escolheu/ Para a *Morte Rainha* o régio amante...”(e. 1, vv. 2-3), único momento em que aparece no poema a personagem D. Pedro, o “régio amante” que escolhe as aias que deveriam acompanhar o cortejo fúnebre.

Nos versos acima citados, há três verbos no pretérito perfeito do indicativo, que indica ações terminadas, concluídas no passado. Como comentado anteriormente, embora não haja uma sequência narrativa cronológica da vida de Inês de Castro, o poema de Ângelo de Lima situa alguns acontecimentos fundamentais, a partir de algumas imagens - como as do infortúnio e da morte de Inês e do amor eterno de D. Pedro por ela. Os demais verbos no poema, a par das quatro recorrências de “vai”, referem-se ao tempo da enunciação que coincide com o enunciado, com o percurso do cortejo, como se nota em “embala a sonhar suavemente” (e. 5, v. 1), “A Princesa que dorme eternamente” (e. 5, v. 3), “Roça longo no chão” (e. 6, v. 1), “a Dor retrata” (e. 6, v. 2), “Cintilam n’ele lágrimas de prata” (e. 7, v. 1), “O fio à aparição, ata e desata...”(e. 7, v. 3), “Cerca o andor o choro lancinante”(e. 8, v.1), “E ela sorri serena para o céu”(e. 9. v. 1).

Das imagens do cortejo (tempo concomitante à enunciação) e dos infortúnios de Inês (tempo anterior à enunciação), destaca-se o campo semântico da dor e do conseqüente choro: “triste” (e. 1, v. 2), “Dor retrata” (e. 6, v. 2), “lágrimas de prata” (e. 7, v. 1), “choro lancinante” (e. 8, v. 1), “sorriso doloroso” (e. 9, v. 2), “dores da terra” (e. 9, v. 3).

O poema de Ângelo de Lima faz várias referências ao sofrimento terreno de Inês, o que explica o uso de fonemas vocálicos fechados presentes em palavras como “oloroso”, “andor”, “choro”, “cor”, “Dor”, “doloroso”, “dores”. Estruturado em nove tercetos, o poema parece utilizar a simbologia do número nove, de encerramento e início de um novo ciclo, da passagem do terreno para o celeste: “Último dos números

do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações” (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 644). As dores vividas por Inês no passado libertam-se nesse percurso ascensional de que testemunha a última estrofe, marcada por reticências.

A par das “dores da terra”, o perfil de Inês de Castro é marcado pela serenidade, ou até mesmo por um alheamento: “Estrangeira do mundo, alheia a tudo...” (e. 1, v. 3), alheamento que pode ser estendido para os assuntos do reino. Em obras como o romance *Inês de Portugal* (1997), de João Aguiar, escrito como roteiro do filme homônimo de José Carlos de Oliveira, o realizador/o narrador enfoca uma cena em que os irmãos Castro tentam persuadir D. Inês a convencer o então Infante D. Pedro a reivindicar o trono de Castela. Na única cena em que aparece o casal de amantes, Inês demonstra não ser tão alheia a essas questões políticas dos reinos de Portugal e Castela. No poema de Ângelo de Lima, que assume nitidamente um ponto de vista favorável a D. Inês, é natural que chegue a inocentá-la da culpa de alta traição, razão pela qual foi condenada, o que confere o uso da expressão “alheia a tudo”.

Por mais que tenha havido a trasladação do corpo de Inês do Mosteiro de Santa Clara em Coimbra até os túmulos no Mosteiro de Alcobaça, nunca houve coroação nem beija-mão. Conforme Maria Leonor Machado de Sousa, a coroação é uma criação espanhola com pouca repercussão em Portugal (Sousa, 1984, p. 13). Em rigor, o teatro espanhol foi o primeiro a introduzir a coroação nos espetáculos populares. É de se notar que a repercussão do mito inesiano, com tintas do trágico espanhol, deu-se sobretudo no século XVII, época do domínio filipino.

Há de se refletir um pouco sobre a carga ideológica da coroação póstuma como mais um mitema que foi acrescentado ao mito inesiano. Como se sabe, D. Inês era galega e a Galiza era parte do reino de Castela. Durante o domínio filipino, precisava-se de justificativa ideológica para legitimar a Monarquia dual, a união (forçada, é claro) das duas coroas. O mito, nesse sentido, revela-se um importante estratégia para forçar ideias políticas. Em um texto de Natália Correia, conforme palavras da própria autora, há uma “divagação entre poética e ensaística sobre a Ibéria. Pedro e Inês serão, nesse contexto, o símbolo do amor impossível das duas nações peninsulares” (apud Sousa, 1984, p. 114).

No poema “Inês. Princesa do Amor, Rainha após a morte”, de Alfredo Guisado, autor português filho de galegos, não é de se estranhar

que o mitema da coroação de Inês de Castro seja referendado no próprio título da sua composição poética, mas despido de interesses políticos. Dois dos livros de Guisado, *Rimas da noite e da tristeza* (1913) e *Xente d'aldea* (1921), mostram-no inclinado à defesa da autonomia da cultura galega em relação à Espanha. O poema “Inês. Princesa do Amor, Rainha após a morte” vai além de quaisquer questões políticas, refere-se não apenas ao mito inesiano, mas a um mito maior que o engloba, que é o da supervivência e da atemporalidade do amor.

Das figuras femininas presentes na poética de Alfredo Guisado, Inês de Castro é a que se apresenta em maior recorrência. O interesse do autor pelo mito inesiano remonta ao seu período de juventude e se faz presente também em uma de suas recensões críticas no jornal *República*, no qual dirigiu uma página literária. Na recensão crítica a *Amores de D. Pedro e D. Inês*, de J. T. Montalvão Machado, publicada em 10 de março de 1967, Alfredo Guisado destaca a vida errante do casal de amantes, a relação da lenda com a História e o perfil psicológico do rei D. Pedro.

Sobre o primeiro aspecto, destaca Alfredo Guisado (1967, p. 8):

O autor elucida os leitores acerca da vagabunda vida, chamemos-lhe assim – daquele amoroso par que mais parece ter saído das páginas de um romance de prodigiosa imaginação do que dos aturados estudos dos momentos do nosso passado histórico. Vagabunda vida, ia dizendo, para ocultar o inquietante estado de alma que os tornou inseparáveis, levando-os por terras da Lourinhã, de Gaia e de Coimbra, dada a falta de apoio que sentiam para esses amores quer nos corredores ou arredores dos Paços Reais, quer na opinião pública da época.

Neste fragmento, já se percebe um elemento que causa grande interesse no autor: a intersecção entre Mito e História, entre realidade e irreabilidade. Conforme se depreende de muitos de seus poemas que apresentam paisagens de pura tapeçaria, com palácios, princesas, paisagens orientais, lagos, aias, animais heráldicos, essas figuras constituem símbolos que permitem a compreensão das inquietações do autor, como as metamorfoses identitárias. Ao afirmar que o par amoroso D. Pedro I e D. Inês de Castro “mais parece ter saído das páginas de um romance de prodigiosa imaginação do que dos aturados estudos dos momentos do nosso passado histórico”, o autor parece dialogar com aquela imagem projetada por Fernando Pessoa no poema “Ulisses”:

“Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundá-la decorre”.
Conforme Alfredo Guisado (1967, p. 8):

A lenda na nossa História em certas épocas tem-se instalado em tão grande à vontade nas penas dos nossos historiadores, como acontece no caso a que me estou referindo, que chego a pensar, dada a ligação tão forte que existe quase sempre entre a realidade e a irrealidade, se expurgarmos da lenda a verdade histórica, esta não ficará prejudicada. É que, de quando em quando, tanto se completam, que uma sem o auxílio da outra se torna difícil de compreender e, portanto, de acreditar.

Da mesma forma, a par da presença do lendário fundido ao histórico, Guisado compara a história dos dois amantes a “páginas de um romance de prodigiosa imaginação”, haja vista que os romances passionais costumam preencher suas páginas com os obstáculos que impedem a felicidade do par amoroso. Nessas narrativas, essas personagens têm que lidar com impedimentos que se traduzem no pertencimento a distintas classes sociais, nas rivalidades entre famílias e até mesmo na palavra dada pelo pai da rapariga, prometendo-a em casamento a outro rapaz que não aquele que ela ama. No caso da narrativa inesiana, os obstáculos referem-se à “falta de apoio que sentiam para esses amores quer nos corredores ou arredores dos Paços Reais, quer na opinião pública da época”. Essa desconfiança dos nobres e do povo, destacadas por Camões no episódio inesiano de *Os Lusíadas*, é causada pelo crescente poder dos irmãos Castros junto ao Infante. Seria, pois, na opinião de alguns historiadores, um confronto de interesses entre a nobreza liderada por Diogo Lopes Pacheco, partidária de D. Afonso IV, e a nobreza estrangeira representada pelos irmãos Castro e partidária de D. Pedro I, sobretudo a incentivar que o infante pretendesse como herança o trono de Castela.

Quanto ao perfil psicológico do rei D. Pedro I, não é de se estranhar a opinião de Guisado, que corrobora com o discurso de Montalvão Machado, acerca de figuras da Monarquia. Como se sabe, Guisado era republicano e, também nas páginas do jornal *República*, sob pseudónimo de Domingo Dias Santos, escreveu páginas mordazes acerca de reis e rainhas, intituladas *Arcas Encoiradas*. Sobre D. Pedro, na referida recensão, comenta Guisado (1967, p. 8):

Figura que ora se sentia, efectivamente, monarca praticando actos em momentos de lucidez, em que ele se justificava parafraseando as

palavras do velho imperador romano que afirmava ter perdido o dia quando não fazia qualquer coisa de bom, ora se encarregava de distribuir actos que ele supunha serem de justiça, aplicando sentenças pavorosas a torto e a direito, com castigos que mais ele merecia do que ninguém, ora se exibia, como um verdadeiro palhaço, bailando pela noite fora com o povo pelas ruas da cidade. Foi um louco, um perigoso louco, que, como sucedeu muito mais tarde, com outro não menos tarado se bem que menos perigoso, que foi D. Afonso VI, o princípio da hereditariedade sentou no trono da nossa Terra.

A opinião de Alfredo Guisado acerca do rei D. Pedro é muito próxima do que escreveu Aquilino Ribeiro acerca dos príncipes de Portugal. É justificável essa opinião pelo fato de Alfredo Guisado ter sido sempre um árduo defensor dos ideais republicanos. O autor ocupou cargos políticos na Primeira República e foi a diretor adjunto do jornal *República*. Curiosamente, Oliveira Martins, também defensor desses ideais na época da Monarquia, apresenta uma opinião semelhante acerca de D. Pedro. Na sua célebre *História de Portugal*, relaciona a figura histórica do rei com o estabelecimento da Justiça em terras portuguesas, aplicada a todos os réus independentemente da sua classe social.

Pedro I tinha a paixão da justiça; era nele uma mania, como em seu avô o fora a guerra. Não prescindia de julgar todos os delitos. Os criminosos vinham à corte, desde os remotos confins do reino. Quando algum chegava, manietado, e o rei comia, levantava-se pressuroso da mesa, e trocava a vianda pela tortura. Praziase em ajudar e dirigir os algozes; indicava os expedientes e processos para obter a confissão dos réus. Nunca abandonava o açoute: enrolado à cinta em viagem, tomava dele, e por suas mãos castigava o facínora que no caminho lhe traziam (Martins, 1972, p. 107).

Destaca Oliveira Martins as ações de D. Pedro de “punir os maus, enfrear os fortes” (Martins, 1972, p. 108), além de sua competência para administrar o reino: “Não eram só justiça e festas que o rei lhes dava, era pão. Sábio administrador, juntava grandes tesouros; e esta notícia aumentava, ao medo e ao amor, o respeito por um rei tão bom” (Martins, 1972, p. 111). Ao contrário de Oliveira Martins, a imagem construída por Alfredo Guisado nessa recensão crítica, como se viu, é extremamente negativa, a ponto de o autor negar os feitos históricos do rei: “A verdade é que ele se imortalizou mais pela história de amor em que se envolveu do que pelos actos praticados como soberano”.

Dessa forma, Guisado enfatiza os aspectos lendários e destaca, na sua produção poética, a figura de Inês de Castro, como se vê em três poemas de distintos poemários:

Sombras de Inês depois de ser rainha,
- Pedro, o Silêncio, junto dele as tinha...
("Horas mortas", 1969, p. 11).

Suas mãos, monjas ausentes,
São as mãos de Inês...
("Balada das mãos frias", 1969, p. 19).

Rezas de Inês vacilante
Quando rainha a fizeram
("Elegia do silêncio III", 1969, p. 66).

Os fragmentos dos poemas acima citados fazem parte, respectivamente, dos livros *Elogio da paisagem* (1915), *As treze baladas das mãos frias* (1916) e *Mais alto* (1917). Embora não se trate de poemas centrados na figura de D. Inês de Castro, a imagem da rainha depois de morta apresenta-se no caleidoscópio imagético dos poemas. Como se vê, das várias sequências narrativas do mito inesiano, Alfredo Guisado destaca a coroação, como ocorre no poema "IV. Inês. Princesa do Amor, Rainha após a morte", inserido no poemário *Tempo de Orpheu II*. De publicação póstuma, esse livro, além do projetado *Nossa Senhora da Alma*, apresenta poemas centrados em muitas figuras femininas, como Judite, "Heroína da Judeia, mulher de Manassás" (Guisado, 1996, p. 15), Isabel, "Rainha de Portugal, Princesa de Aragão" (1996, p. 16), Maria, "Rainha de Castela, Infanta de Portugal" (1996, p. 17), Belkiss, Rainha de Sabá, mulher de Salomão (1996, p. 19). Em carta a António Ferro, escrita em Lisboa, no dia 17 de abril de 1919, Guisado comenta sobre esse livro:

Eu concluí a "Lenda do Rei Boneco" e ontem a "Nossa Senhora da Alma" que abre por um soneto e tem depois 100 quadras. Resolvi fazer, como vês, um livro de trovas, que facilmente adivinhas serem trovas pouco populares. Não tas envio porque logo que regressares as lerás (PT/FAQ/AFC/01/001/0516/008).²

² Registro um agradecimento especial à Sra. Mafalda Ferro por ter facultado a consulta e o acesso às cartas de Alfredo Guisado a António Ferro arquivadas na Fundação António Quadros, em Rio Maior.

Como se vê, o longo poema “Nossa Senhora da Alma” estava concluído em 1918, além de muitos outros que foram postumamente reunidos no livro *Tempo de Orpheu II*, na edição de José António Fernandes Camelo. Seguramente, o poema “Inês. Princesa do Amor, Rainha após a morte” também estava concluído, pois pelas cartas que Alfredo Guisado escreveu a António Ferro, é possível concluir seu interesse por esse mito português desde o início de sua carreira poética. A título de exemplo, apresento uma carta datada de 9 de julho de 1913 e escrita na Galiza. Nessa missiva, ao fazer referência à cidade de Coimbra, Guisado expressa-se nestes termos:

Passei em Coimbra e ao ver aquela poesia toda, aquêl arvorêdo a chorar pela Inês, aqueles outeiros a repetirem as maldições de Pedro, aquele rio a balbuciar numa encantadora melodia! “aquêl engano de alma lêdo e cego” eu lembrei-me de ti” (PT/FAQ/AFC/01/001/0516/001).

Como se sabe, o verso citado na carta a António Ferro faz parte da estância 120 do Canto III, de *Os Lusíadas*. O animismo da natureza, que chora a morte de Inês, presente nos versos camonianos, aparece em muitos dos poemas de Guisado. No poema sobre Inês de Castro (Guisado, 1996, p. 18), entretanto, o movimento é todo concentrado na figura de Inês já morta.

IV. Inês. Princesa do Amor, Rainha após a morte

Lembram um bater de asas suas falas.
Asas buscando alguém que, enfim, alcançam.
E as suas mãos de seda lembram salas
Onde seus dedos e seus gestos dançam.

No seu olhar, o Infante anda perdido,
E o seu andar é de veludo feito.
Tem um beijo de sangue sobre o peito
E a sua sombra é um punhal erguido.

Levanta as mãos e os dedos lembram círios
E dorme cor nas rosas e nos lírios,
Inquieta de seus lábios a cismar...

Quando olha para si, triste e rezando,
Os seus olhos são barcos navegando
nos seus braços, Mondegos de luar...

Nesse soneto, ocorre a representação de Inês pelo recurso da metonímia, isto é, a personagem é apresentada de maneira fragmentada pelas partes do seu corpo, como “suas mãos de seda”, “seus dedos”, “mãos”, “dedos”, “seus lábios”, “seus olhos”, “seus braços”, e pelas suas ações, como “suas falas”, “seus gestos”, “seu andar”, “olha para si”. Embora morta, já que “Tem um beijo de sangue sobre o peito”, essa Inês é toda ela movimento. Mais além da estaticidade da morte, encontra-se, nesse poema, o dinamismo de um movimento ascensional rumo à vida eterna, como fica patente em alguns símbolos que merecem análise.

Antes de passar para o estudo de importantes símbolos que configuram a composição poética, faz-se necessário apontar três aspectos que a inserem na tradição inesiana: a morte por transverberação, o desespero de D. Pedro e a coroação de D. Inês. Ainda é possível mencionar a presença do rio Mondego que nos remete diretamente para as musas de Camões que longo tempo choraram a morte de Inês, na estância 135:

As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram,
E, por memória eterna, em fonte pura,
As lágrimas choradas transformaram.
O nome lhe puseram, que inda dura,
Dos amores de Inês, que ali passaram.
Vêde que fresca fonte rega as flores,
Que lágrimas são a água e o nome amores.

Nota-se, na poética de Alfredo Guisado, principalmente em livros como *Distância*, *Elogio da paisagem*, *As treze baladas das mãos frias*, *Mais alto e Ânfora*, uma alegorização da paisagem, uma tendência a uma abstração do espaço. Nesse sentido, o poema “Inês. Princesa do Amor, Rainha após a Morte” apresenta algumas diferenças com relação ao poema “Inês de Castro”, do seu contemporâneo Ângelo de Lima, em cujo cenário se desenvolve a transladação do corpo de Inês “Num compassado ritmo indolente / Sobre o leito de flores, no andor formado”.

O poema de Guisado registra uma paisagem interior, aparentemente estática. Parece não haver narratividade. Tem-se a sensação de estarmos diante de uma paisagem estática, sem ações, haja vista que os verbos se encontram todos no presente. Entretanto, a paisagem é aparentemente estática, pois apesar de ter “um beijo de sangue sobre o

peito”, “lembram um bater de asas suas falas”, “seus dedos e seus gestos dançam”. Dito de outra forma, por mais que Inês esteja adormecida, como aponta o verso “E dorme cor nas rosas e nos lírios”, há um movimento espiritual, um desejo de uma ascese purificadora, no ato de levantar as mãos. Os dedos dessas mãos que se levantam em direção ao céu “lembram círios”, o que remete ao universo religioso.

Podendo ser consideradas agentes de transmutação e operadoras da alquimia (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 589), as mãos, muito presentes na poética guisadiana, parecem fornecer, nas duas recorrências desse poema, um vetor ascensional, o que se corrobora com a dupla recorrência do símbolo das asas, concentrado nos dois primeiros versos do poema: “Lembram um bater de asas suas falas. /Asas buscando alguém que, enfim, alcançam”. Do *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, destaco quatro acepções de asas: 1) símbolo de alçar voo, alijamento de um peso, desmaterialização e libertação; 2) relacionada com o ar, “elemento sutil por excelência” (2005, p. 90); 3) possuir asas é “abandonar o mundo terreno para ter acesso ao mundo celeste” (2005, p. 91); 4) “elevação do sublime, impulso para transcender a condição humana” (2005, p. 91).

O poema de Guisado parece focalizar o exato instante em que Inês busca transcender a condição humana para se transformar em mito. O movimento é, ao mesmo tempo, vertical e horizontal. Ascensional, pelo abandono do corpo ao transcender a condição humana em direção ao mundo celeste; horizontal, pelo desenho formado pelos olhos ao contemplar a linha do horizonte, na metáfora dos “barcos navegando” no espaço dos “seus braços”, metaforizados em “Mondegos de luar”.

No poema examinado, à serenidade de Inês opõe-se a inquietude, no verso “Inquieta de seus lábios a cismar...” As dores ainda fazem parte da estrutura psíquica de Inês, pois ainda “Tem um beijo de sangue sobre o peito/ E a sua sombra é um punhal erguido”. Ainda não houve libertação, há ainda um “bater de asas” nas suas falas, falas marcadas pelas orações, pois Inês “olha para si, triste e rezando”. Há um desejo do sublime ainda não alcançado, pois ainda não ocorreu o alijamento de um peso, relacionado à simbologia das asas. Tudo ainda pesa, como o desejo de vingança do Infante, que faz um espetáculo horroroso na tortura e assassinato de dois dos conselheiros que tinham aconselhado a D. Afonso IV dos perigos que Inês de Castro representaria para o trono português. Pero Coelho e Álvaro

Gonçalves, altos funcionários da corte de D. Afonso IV, são trazidos de Castela e sentenciados com extrema violência e excessos de crueldade.

Nem a vingança realizada contra os conselheiros do pai nem a trasladação do corpo de Inês aos túmulos de Alcobaça parece sossegar o coração inquieto de D. Pedro: “No seu olhar, o Infante anda perdido” (Guisado, 1996, p. 18). D. Pedro parece ficar perdido para sempre nesse olhar de Inês, pois atribui a si, ainda que de maneira inconsciente, uma enorme culpa, pois no dia do martírio da amada, D. Pedro não se encontrava ao pé de si, estava a caçar a muitas léguas de Santa Clara. Nesse sentido, muitas obras literárias, como os apontamentos incompletos de um drama sobre D. Inês, de Fernando Pessoa, apontam “para a dor e os remorsos de Pedro, que se sente responsável pela morte da amada” (Sousa, 1984, p. 31). A maior estudiosa do mito inesiano na literatura, Maria Leonor Machado de Sousa, afirma que a incompletude da peça teatral de Fernando Pessoa “permite-nos pensar que também ele achou o assunto desgastado” (Sousa, 1984, p. 76). Alfredo Guisado, ao contrário, encontrou no mito inesiano manancial para alguns de seus poemas, os quais fazem referência direta e indireta a esse mito.

4 SUPERVIVÊNCIA DO AMOR, PERMANÊNCIA DO MITO

O mito da *supervivência* do amor encontra, na história de D. Pedro e D. Inês de Castro, manancial para muitas figurações em que a lenda se escorre fecundando a realidade, para parafrasear versos de Fernando Pessoa do poema intitulado “Ulisses”, mito fundacional português. Das contribuições de Fernão Lopes, ao estudar as arcas tumulares em Alcobaça, trabalho seguido no início do século XX por Manuel Vieira Natividade, à criação de um espaço bucólico em Coimbra dos amores de Inês, por Luís de Camões em estâncias de *Os Lusíadas*, os acontecimentos históricos desse amor proibido por razões de Estado foram sendo misturados a aspectos lendários, originando o mito inesiano.

A figuração do mito da supervivência do amor de D. Pedro e D. Inês nas arcas tumulares góticas situadas no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, discutida na primeira parte deste artigo, homologa, nos frontais, vida e paixão de S. Bartolomeu, vida e paixão de Jesus Cristo, com vida e morte de Inês de Castro. Já nos faciais, tanto a Roda da Fortuna no túmulo de D. Pedro, como na cena do Juízo Final no túmulo de D. Inês, desenvolve-se uma certa narratividade da história dos amantes em vida e

depois da morte. A interpretação de Vieira Natividade desconstrói o ponto de vista de Camões de que D. Inês se entrega ao sacrifício como uma mansa ovelha. Pelo contrário, o autor demonstra, com o estudo de cenas do facial dos pés do túmulo de D. Pedro que ela teria lutado pela vida. Como se vê, vários mitemas são constantemente reelaborados, conforme o ponto de vista do autor que os interpreta ou recria.

No Modernismo português, autores como Alfredo Guisado, Ângelo de Lima e Fernando Pessoa interessam-se, cada um em maior ou menor grau, pela representação literária do mito inesiano. Esboço que poderia ter se tornado outro de seus dramas estáticos como *O marinheiro* e *Salomé*, o texto de Pessoa focaliza o momento culminante da dramaticidade interna da personagem D. Pedro ao se deparar com o corpo frio e pálido de Inês. Pela sua longa réplica, há um *antes* e um *depois*, um *antes* com rápidas alusões a momentos felizes ao lado da amada, e um *depois* em que se entrevê um coração morto, mesmo depois de cumprida a vingança contra os conselheiros responsáveis pelo assassinato de Inês.

A geografia da dor também se encontra no poema de Ângelo de Lima, com os fonemas vocálicos fechados num cortejo fúnebre com verbos de movimento. O “choro lancinante” cerca o andor que transporta “a triste, adormecida” em um “compassado ritmo indolente”. Há quase uma santificação da figura de Inês transportada na mesma estrutura de madeira utilizada em cortejos religiosos para transportar nos ombros de pessoas imagens e ícones religiosos. A “Princesa que dorme Eternamente” parece sorrir “serena para o céu”, num movimento de encerramento de um ciclo e início de outro. Mais além da estaticidade da morte, há o dinamismo do movimento ascensional rumo à vida eterna, tal como ocorre no poema de Alfredo Guisado.

Em “Inês. Princesa do Amor, Rainha após a morte”, ao contrário do poema de Ângelo de Lima, Alfredo Guisado registra uma paisagem interior, aparentemente estática. Parece não haver narratividade, pois não são perceptíveis os movimentos exteriores presentes no poema de Ângelo de Lima, com verbos de movimento. No poema de Guisado, por detrás de uma paisagem aparentemente estática, com verbos no presente do indicativo, há uma sugestão de um movimento ascensional no ato de Inês levantar as mãos. Ademais, tanto esse poema como em imagens perceptíveis em textos de outros livros de Guisado, o mitema da coroação está presente. O interesse

desse autor pelo mito inesiano remonta à sua juventude e o acompanha em vários momentos da sua produção poética e ensaística.

Não apenas a herança decadentista e simbolista penetra as filigranas discursivas das poéticas dos artistas de *Orpheu*, como também a preocupação com uma tradição historiográfica e mitológica portuguesa, centrada em mitos como o inesiano. A par dos procedimentos vanguardistas que estiveram na base das poéticas que enformam a geração de *Orpheu*, não ocorreu uma ruptura com o passado, pois este foi constantemente revisitado e representado com diferentes roupagens. O mito, de dimensão atemporal, na sua atualização cíclica, encontra, nas representações artísticas dos jovens de *Orpheu*, manancial para transformações e renovações, algumas até imprevistas, mas sempre ancoradas no respeito à tradição.

REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1999.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. “Inês de Castro: da crónica à lenda e da lenda ao mito”. In: MONTEIRO, João Gouveia; CASTRO, Aníbal Pinto de; DIAS, Pedro. *O reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Coimbra: Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999. p. 33-39.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 19ª ed. Coord. Carlos Sussekind, Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- FERREIRA, Maria da Glória Marques. *O percurso do mito inesiano da literatura ao cinema. Exercício de transposição didática de A trança de Inês*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa – Investigação e Ensino). Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/21223>. Acesso em: 25 dez. 2023.
- GUISADO, Alfredo. “Os amores de D. Pedro e D. Inês”. *República*, 10 de março de 1967, Lisboa, p. 8.
- GUISADO, Alfredo. *Tempo de Orfeu (1915-1918)*. Lisboa: Portugália, 1969.
- GUISADO, Alfredo. *Tempo de Orpheu II*. Ed. Fernandes Camelo. Santiago de Compostela: Laiovento, 1996.
- LIMA, Ângelo de. *Poesias completas*. Ed. Fernando Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do povo português*. 5ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

- MARINHO, José. "Prefácio". In: MARTINS, Oliveira. *O sistema dos mitos religiosos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1953.
- MARQUES, Maria Zulmira Albuquerque Furtado. *A tragédia de Pedro e Inês*. Batalha: Gráfica da Batalha, 1996.
- MARTINHO, Ana Margarida. *Manuel Vieira Natividade (1860-1918). Do Mosteiro aos Coutos de Alcobaça: um périplo pela salvaguarda do património cultural*. Lisboa: Sinapis, 2015.
- MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães, 1972.
- NATIVIDADE, Manuel Vieira. *Inez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus túmulos*. Lisboa: Tip. A Editora, 1910.
- PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. Org. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Cia. Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Pessoa por conhecer: textos para um novo mapa*. Ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990.
- PESSOA, Fernando. "Tábua bibliográfica". *Presença*, Coimbra, n. 17, Dez. 1928. Ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1993. p. 250.
- QUADROS, António. *Poesia e filosofia do mito sebastianista. Polémica, história e teoria do mito*. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1983, v. 2.
- SARAIVA, Arnaldo. "O livro de Luís de Montalvor". In: MONTALVOR, Luís de. *O livro de poemas de Luís de Montalvor*. Ed. Arnaldo Saraiva. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 9-16.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- VASCONCELOS, António de. *Lenda de Inês de Castro*. Castelo Branco: Alma Azul, 2008.

Recebido em 19 de fevereiro de 2023

Aprovado em 23 de outubro de 2023

Licença: 

Fernando de Moraes Gebra

Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina. Graduado em Letras (Português-Francês e respectivas Literaturas) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus Assis. É membro de dois centros de investigação: Centro de Humanidades (CHAM), da Universidade Nova de Lisboa, e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), da Universidade de Lisboa.

Contato: fernandogebra@yahoo.fr

: <https://orcid.org/0000-0002-1500-5790>

MEMÓRIA, IDENTIDADE E ALTERIDADE EM *A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS*, DE VALTER HUGO MÃE

MEMORY, IDENTITY AND ALTERITY IN *A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS*, BY VALTER HUGO MÃE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p182-196>

Cristiane Corsini Lourenção¹

RESUMO

O artigo investiga as relações dialógicas entre memória, identidade e alteridade na poética do romance *a máquina de fazer espanhóis* (2016), de Valter Hugo Mãe, à luz dos conceitos elaborados por Mikhail Bakhtin (1895-1975). O dialogismo, como eixo de análise do texto literário, examina como as relações históricas e a memória são constitutivas fundamentais na elaboração das personagens. As interações dialógicas, além disso, operam como zonas de tensão e conflito, capazes de produzir o sentido do texto.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura contemporânea; Valter Hugo Mãe; *a máquina de fazer espanhóis*; Dialogismo; Bakhtin.

ABSTRACT

The paper explores the dialogical connections between memory, identity, and otherness in the poetic narrative of the novel a máquina de fazer espanhóis (2016), by Valter Hugo Mãe, drawing upon the concepts formulated by Mikhail Bakhtin (1895-1975). By adopting dialogism as the central analytical framework, the study investigates how historical relationships and memory are fundamental constituents in the elaboration of characters. Furthermore, dialogical interactions function as zones of tension and conflict, capable of generating the meaning of the text.

KEYWORDS

Contemporary literature; Valter Hugo Mãe; a máquina de fazer espanhóis; Dialogism; Bakhtin.

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil.

INTRODUÇÃO

Valter Hugo Mãe é um dos nomes de maior destaque da literatura de língua portuguesa contemporânea. Nascido em Angola, em 25 de setembro de 1971, e filho de pais portugueses, foi criado em Portugal, onde vive até hoje. Com significativa produção em poesia, o autor estreou na prosa romanesca com *o nosso reino* (2004). Além de escritor, Valter Hugo Mãe é também cantor, apresentador de televisão e tem uma significativa produção em artes visuais, algumas das quais ilustram seus próprios livros.

O romance *a máquina de fazer espanhóis* (2016) pertence à chamada “tetralogia das minúsculas”, projeto estético-poético do autor determinado pela escrita somente em caixa baixa, sem sinais de pontuação como interrogação, exclamação ou marcações de discurso direto na fala das personagens. Este artifício evidencia a equanimidade entre as vozes narrativas, materializando na escrita o equilíbrio entre palavras, sentenças e pensamentos, promovendo a fluidez e o discurso com o leitor, na medida em que é solicitado de quem lê a percepção das alternâncias das falas e das nuances que inserem perguntas, respostas e pensamentos das personagens.

Também chamado de “tetralogia das idades”, o projeto iniciou-se com o romance *o nosso reino*, narrado por uma criança. Em seguida, *o remorso de baltazar serapião* (2006), vencedor do Prêmio Literário José Saramago, ilustra, dentre esses quatro romances, a juventude. O terceiro romance, *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), narra a vida adulta de duas empregadas domésticas diaristas, as “mulheres a dias”. Por fim, *a máquina de fazer espanhóis*, corpus deste artigo, traz um retrato da velhice na figura do senhor António Jorge Silva. Narrado em primeira pessoa, o romance, vencedor do Grande Prêmio Portugal Telecom (2012), expõe as dores do idoso Silva, sobrenome comum a tantos outros cidadãos portugueses como ele, em permanente diálogo com o outro e com a História de seu país.

Destaca-se aqui a escolha do dialogismo como proposto por Bakhtin para análise da obra de Mãe. Por vezes confundido com “intertextualidade” e até mesmo utilizado como sinônimo, o dialogismo se distancia do conceito elaborado por Julia Kristeva, em 1966, no sentido de que se a intertextualidade é diálogo entre textos, o dialogismo abarca outras camadas além das relações textuais explícitas, ou seja, opera como uma arquitetônica de diálogos entre discursos.

Dessa forma, os sentidos produzidos pela obra literária envolvem, além das relações entre os textos, também as relações históricas e entre os interlocutores, levando em conta a questão da consciência de si que perpassa o outro, importante marca de alteridade. Abarca-se, nessa abordagem, manifestações da linguagem concretizadas nos enunciados, sempre responsivos entre si e a outros, e percebe-se o autor como criação estética, e não apenas empiricamente. A escolha dessa perspectiva de leitura parece-nos mais capaz de abranger e entender as relações interdiscursivas que se anunciam em *a máquina de fazer espanhóis*.

1 O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

Em *a máquina de fazer espanhóis*, o narrador-personagem, senhor Silva, conta a perda da esposa Laura, após 48 anos de casamento. Ainda no hospital, aguardando notícias da mulher, conhece o funcionário Cristiano Mendes da Silva, cujo sobrenome em comum com o protagonista evoca questões sobre equanimidade e conflitos do país que ainda se ressentem pelo regime salazarista:

somos todos silvas neste país, quase todos. crescemos por aí como mato, é o que é. como as silvas. somos silvestres, disse eu, obrigado a sorrir já como quem suplica uma trégua. exactamente, concordou, assim do mato, grassando pelo terreno fora com cara de gente, mas muito agrestes, sem educação nenhuma. eu torci a cara e não respondi. depois não resisti a acrescentar, olhe que somos gente educada. e ele quase me repreendeu, mas a educação tem sido apertada neste país à paulada, ou não lhe parece (Mãe, 2016, p. 27).

No excerto, podemos observar que as relações dialógicas ocorrem entre as personagens e entre o próprio discurso histórico de Portugal. Em comum, os homens têm o sobrenome, que remete a uma situação de igualdade, mas o sentimento dá lugar a um conflito, na medida em que Cristiano lembra a António os anos de ditadura que obrigavam todos a ter um comedimento nas palavras e nas ações sob pena de repressão política. Ainda que não explicitamente, o salazarismo permeia o diálogo como uma sombra. Para Bakhtin, os discursos são constituídos por forças centrípetas e centrífugas: as ditaduras, por natureza, negam a alteridade em seu componente essencialmente centrípeta, impondo uma identidade forçada aos povos. As relações dialógicas, entretanto, exercem força centrífuga na

medida em que se inscrevem como áreas de tensão, e necessariamente baseiam-se em relações de alteridade, pressupondo um outro no diálogo.

Assim sendo, todo enunciado estabelece relações com outros enunciados, em um processo de encadeamento. O conflito, como pode-se verificar, é inerente a essa relação, e até mesmo necessário. O romance *a máquina de fazer espanhóis* estabelece, assim, discursos entre os interlocutores e entre fatos históricos e obras literárias, num processo dialógico que solicita também do leitor certo repertório para perceber as camadas desse diálogo. Arnault destaca a figura ativa do leitor desse tipo de romance, especialmente na literatura portuguesa do final do século XX e início do século XXI:

Deixando de lado a passividade com que se lia o romance histórico, o leitor será chamado a desempenhar um papel interventivo: porque constantemente sentirá a consciência do jogo artístico levado a cabo e porque, decorrente disso, se verá levado a encetar pesquisas paralelas que corroborem, ou não, os dados postos na mesa da ficção (Arnault, 2002, p. 21).

Outro aspecto interessante dessas narrativas, segundo Arnault, é promover uma discussão sobre a parcialidade do conhecimento histórico, pondo em dúvida, muitas vezes, o que de fato aconteceu. Trata-se de particularizar, na figura de uma personagem, a visão e o impacto que os fatos podem ter na vida de um cidadão, propondo novas reflexões a partir dessa singularização. Nesse sentido, a figura do idoso Silva traz um retrato de Portugal, assim como o asilo para onde segue a personagem pode ser lido como um microcosmo do país.

Após a morte de Laura, o senhor Silva é despachado para um asilo pelos filhos: “a Laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias” (Mãe, 2016, p. 37). A perda da identidade equivale a tornar-se “coisa”, António sente-se equiparado aos sacos de roupas e às fotografias. Sem o objeto de seu amor, esperava que também o afeto se acabasse: “com a morte, também o amor devia acabar. acto contínuo, nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento” (Mãe, 2016, p. 35). Todavia, é justamente o sentimento pela esposa que vai acompanhá-lo e conduzir suas atitudes e pensamentos no asilo. A dor da perda o faz pensar em deixar de existir, a ponto de pedir ao enfermeiro Américo: “não me cures, não me digas que vou estar aqui amanhã, não entendes isso” (Mãe, 2016, p. 52). Essa ânsia ecoa em seus

pesadelos, em que imagina abutres a lhe devorarem o corpo todas as noites, sem que ele morra:

durante os meus pesadelos imaginava-me num dos quartos da ala esquerda a babar sobre os lençóis e a ver dezenas de abutres voarem no céu diante da janela. [...] subitamente debicavam-me o corpo e eu ia permanecendo vivo e, até não ter corpo nenhum, a consciência não me abandonava. eu agoniava por achar que a morte não dependia do corpo, condenando-me a padecer daquela espera para todo sempre. o estupor do corpo já desfeito e a morte sem o perceber, sem fazer o que lhe competia por uma crueldade perversa que eu nunca previra (Mãe, 2016, p. 52).

Os sonhos da personagem remetem ao mito de Prometeu. Nesta evocação, o senhor Silva padece de uma dor maior do que a morte, a ponto de sentir, como a personagem grega, que permanecer vivo é o castigo mais cruel. Em *O Prometeu acorrentado* (1993), de Ésquilo (525-456 a.C), o jovem titã, após roubar o fogo em benefício dos mortais, é banido por Zeus. Prometeu é condenado e acorrentado aos rochedos. Como castigo, uma águia devora-lhe, todos os dias, o fígado. Sendo imortal, o corpo de Prometeu regenera-se à noite, para sofrer, no dia seguinte, as mesmas torturas. Neste diálogo entre os pesadelos e o mito grego, destacam-se as dores e a impossibilidade de uma libertação pela morte. O Senhor Silva permanece “acorrentado” ao “lar da feliz idade”. O recurso poético utilizado pelo autor ao associar a dor de António à de Prometeu faz-nos perceber como sobreviver, para o senhor Silva, pode ser mais atroz que a morte. Além disso, os pesadelos, que parecem ter a função de castigar a personagem, antecipam um sentimento de remorso que será revelado no decorrer da narrativa, como veremos adiante.

2 ESTEVES SEM METAFÍSICA

Em sua rotina no asilo, o idoso vai aos poucos se relacionando com outros internos. O senhor Pereira, novo colega do senhor Silva, apontando outro idoso, pergunta:

sabe quem é este esteves. torci os lábios com algum desinteresse e confirmação de ignorância. e ele disse, é o esteves sem metafísica, sim, o do fernando pessoa, é uma coisa do caraças. está a ver. e eu abri a boca de espanto inteiro. o que diz você, perguntei. ó homem, é

verdade, é o esteves sem metafísica da tabacaria do fernando pessoa. e eu respondi, não diga asneiras. tem quase cem anos. ó esteves, ó esteves, anda aqui, chamava o senhor pereira todo animado (Mãe, 2016, p. 65).

Esteves é convidado a confirmar a história:

é verdade. eu vivia em lisboa e ia sempre àquela tabacaria. é verdade sim. os meus ouvidos afundaram incrivelmente no insondável da cabeça e eu fiquei só a ver aquele rosto. o rosto de um homem com mais quinze anos do que eu, sorridente, aberto, limpo ao mesmo sol que nos cobria, e era como se o próprio maravilhoso genial lindo fernando pessoa ressuscitasse à minha frente [...] sorri. sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar. e o senhor pereira olhou para mim radiante e afirmou num triunfo, isto sim, agora é o lar da feliz idade (Mãe, 2016, p. 66).

De fato, esse momento marca uma mudança em António. Barbeiro aposentado, era um grande e apaixonado leitor: “partilhávamos o lar com um mito da poesia portuguesa” (Mãe, 2016, p. 67). Admirava-se que, aos 84 anos, ainda podia se sentir deslumbrado. O poema *Tabacaria*, de Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa, não aparece na narrativa, à exceção da epígrafe do romance:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo (Pessoa, 2019, p. 160).

Publicado em 1933, marco da poesia modernista portuguesa, o poema evoca questões sobre a vida e sua efemeridade. A velocidade, expressa no turbilhão dos versos, dialoga com a própria rapidez da existência e com angústias humanas, em meio a fracassos e remorsos:

Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido (Pessoa, 2019, p. 164).

Os versos acima, apesar de não aparecerem expressamente em *a máquina de fazer espanhóis*, evocam o dialogismo com a personagem de

António e, não por acaso, o poema é citado e a própria personagem de Esteves ganha “metafísica” no romance. Esteves conta aos amigos como o acaso o inseriu no poema. Mais uma vez, os versos não são transcritos, e assim como a presença de Esteves no asilo, o poema, nos versos finais, também traz certa leveza:

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco
na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
(O dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança,
E o Dono da Tabacaria sorriu (Pessoa, 2019, p. 166).

O episódio, além de trazer alento à personagem do senhor Silva, destaca o papel do leitor, na figura da personagem, e remete a outros leitores, que somos nós, inseridos nesse processo dialógico. Dessa forma, é o repertório de cada leitor que permitirá desvendar as camadas dos discursos imbricadas nos caminhos das citações diretas ou indiretas. No caso do senhor Silva como leitor de Fernando Pessoa, as fronteiras entre citação e quem cita são como limiares, e apresentam-se indefinidas. O poema se materializa na figura de Esteves, em metáfora da literatura como matéria viva: “era exactamente como ler a tabacaria parte dois, ou frequentar a tabacaria e estarmos oitenta anos antes a confraternizar com os génios numa das histórias mais históricas da nação” (Mãe, 2016, p. 110). O leitor se estende da figura de António à recepção do romance de Mãe. Nas palavras de Bakhtin (2016, p. 116),

Em sua totalidade, o enunciado sempre é direcionado, tem um destinatário definido (o “leitor”, o “público”, e suas diferenças por épocas), em seu término, acentua-se essa relação. [...] Todo discurso termina, mas não no vazio, e dá lugar ao discurso do outro (ainda que seja o discurso interior), à expectativa de resposta, de emoção.

O discurso que dá lugar a outro discurso também promove interações e relações de alteridade entre seus sujeitos. O senhor Silva, de leitor, transforma-se em escritor, quando passa a compor cartas a dona Marta, interna do lar que, abandonada pelo marido, esperava pelo correio

todos os dias em vão. Ant3nio escreve-lhe cartas de amor, simulando ser o marido da idosa:

a carta dizia apenas que o amor era infinito e que alguma coisa o impedira de mandar not3cias durante um tempo. tr3s anos, que ela confusa j3 n3o saberia quanto tempo era esse. mas os obst3culos estavam ultrapassados e dona marta passaria a receber cartas de amor todas as semanas. [...] e depois, escondia-se no p3tio, muito ao p3 das flores mais coloridas, a ler as palavras a3ucaradas que eu treinava por horas para lhe mandar. para matar o meu cora33o, aquela mulher lia sobre o amor tudo aquilo que eu devia ter esquecido (M3e, 2016, p. 126).

No processo de se passar por outro, fingir (fazer fic33o, afinal), o senhor Silva transforma a vida de dona Marta e reflete sobre a sua pr3pria, em um inesperado exerc3cio de autoconhecimento e de alteridade.

3 A FIC33O DENTRO DA FIC33O

Um pequeno inc3ndio ocorrido no lar e que acabou por matar tr3s internos levanta teorias entre os idosos sobre a natureza criminosa do incidente, que teria servido para ceder lugar a novos h3spedes pagantes. O senhor Pereira garante que j3 vira acontecer antes:

tome tento no que lhe digo, eles t3m de despachar estes velhos para meterem aqui outros com maior pagamento. muitos destes velhos perdem as fortunas e ficam abandonados, n3o vai ser por caridade que algu3m lhes enfia os tubos para respirarem e lhes muda os len3ois. cal3mo-nos. algu3m andava no corredor. parec3amos putos nos livros de aventuras em col3gios internos. t3nhamos um crime em m3os (M3e, 2016, p. 71).

O mist3rio, de fato, pede interven33o policial e investiga33o. Fazendo uso de um recurso narrativo autorreferencial, M3e elabora, ent3o, um cap3tulo com a formalidade que o caso exige: todo redigido de acordo com a norma gramatical tradicional, ou seja, abandona, por algumas p3ginas, as min3sculas, e constr3i um texto com todos os indicadores formais da l3ngua. Resgata as letras mai3sculas, os sinais como interroga33o e marca33es do discurso direto, como aspas. O narrador em primeira pessoa d3 lugar a um em terceira pessoa, onisciente, que se refere ao protagonista como "Senhor Ant3nio Jorge Silva".

O jogo metaficcional traz ainda outro componente: a visita do detetive Jaime Ramos, famoso personagem de romances policiais do escritor português Francisco José Viegas, contemporâneo de Valter Hugo Mãe. À semelhança dos romances de Viegas, a personagem “emprestada” tem um mistério que envolve mortes para resolver e traz para o romance de Mãe também seu assistente, Isaltino de Jesus. O dialogismo, com apropriação das personagens de Viegas e dos elementos do romance policial, gênero ainda hoje pouco valorizado, elabora um rico mosaico das relações entre as personagens.

As rixas futebolísticas, também expressas nas falas entre as personagens, ilustram como esses conflitos se relacionam com questões geográficas, a exemplo de dona Leopoldina se dirigindo a Isaltino: “O senhor é portista? Espero que seja. Não há maior nojo do que alguém ser benfiquista. E um benfiquista não põe os pés no meu quarto. [...] Fique descansada, sou de Valongo” (Mãe, 2016, p. 74-75). A ambivalência entre esses discursos possibilita novas relações de sentido na medida em que insere o texto nas relações históricas e sociais de Portugal ao mesmo tempo em que traz para a narrativa elementos “externos” ao texto.

A presença dos investigadores neste capítulo cinco e, mais à frente, em reaparição no “dezassete”, traz, além do resgate das maiúsculas, certa graça e leveza à narrativa. Nesta primeira aparição, os policiais ficam intrigados com um pôster de Teófilo Cubillas, jogador de futebol peruano, que estampa a parede do quarto de dona Leopoldina, dando início a uma discussão sobre discórdias futebolísticas. O que se descobre a seguir, graças à mudança do foco narrativo para a onisciência, é que dona Leopoldina não tinha nenhum interesse por futebol, e guardava o pôster do jogador em lembrança de uma noite de amor que passara com o atleta:

No lar da Feliz Idade toda a gente desconfiava saber por que razão a dona Leopoldina emoldurara aquele poster e o tinha ali pendurado como relíquia de uma vida. E ela gritava: “Viva o Porto”, e era mais do que suficiente para que a tivessem como uma fanática tonta e já senil. Era a velhice aplicada àquela particular tolice e mais nada (Mãe, 2016, p. 78).

Como regente desse coro de vozes, o autor-criador constrói discursos em que se deixa transparecer o dialogismo, constituído de contrastes e conflitos, produzindo o efeito de sentido plurilíngue do texto. Como nota Arnault (2002, p. 115), a respeito dos recursos estéticos das narrativas notadamente pós-modernistas, a diversidade de vozes

narrativas em permanente tensão culmina na “pluridiscursividade, resultante do cruzamento e do encontro dialógico entre o discurso do narrador e os outros discursos alheios”. Cabe uma distinção importante a respeito do conceito de “autor” para Bakhtin. De acordo com Faraco (2020, p. 37), Bakhtin “distingue o autor-pessoa (isto é, o escritor, o artista) do autor-criador (isto é, a função estético-formal engendradora da obra). Este último é, para Bakhtin, um constituinte do objeto estético (um elemento imanente ao todo artístico)”. O processo de reflexão e de refração é inerente ao ato criativo na medida em que o autor-criador reflete o autor-pessoa e, ao mesmo tempo, dele se afasta, no processo de se recriar esteticamente:

Essa voz criativa (isto é, o autor-criador como elemento estético-formal) tem de ser sempre, segundo insiste Bakhtin, *uma voz segunda*, ou seja, o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético (Faraco, 2020, p. 40, grifos no original).

O autor-criador, como organizador da estética do texto, cede a voz às personagens, direta ou indiretamente, e inscreve o discurso como um tecido orgânico. Parece-nos interessante destacar como essa visão de autor e de autoria da obra literária aproxima-se da visão da crítica contemporânea e, nesse sentido, Bakhtin pode ser visto como precursor de um pensamento atual. Nos anos 1960, o estruturalismo liderado por Roland Barthes decretava “a morte do autor”, propondo uma leitura “performática” do texto em que o protagonista passava a ser o leitor, não mais o autor. Segundo Barthes, “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (Barthes, 2012, p. 64). Em 1969, Michel Foucault (2001), na clássica conferência “O que é um autor”, proferida no *College de France*, como que responde a Barthes sem citá-lo, retomando as discussões que dominavam a cena cultural e acadêmica daquele momento. Foucault prefere utilizar o termo “função autor”, sem negar sua existência, mas sem enxergá-lo fora de um discurso.

Bakhtin, anos antes, já percebia a obra literária como tríade: autor-texto-recepção, de modo que esses elementos dialogavam e polemizavam entre si e eram constitutivos inerentes da produção do sentido da obra. Tal visão, como destacamos, reflete uma tendência da crítica contemporânea que também prefere não isolar a imanência do texto da recepção e do autor.

Se repensarmos o episódio do incêndio no asilo, notamos como as vozes são regidas por um autor-criador capaz de organizar e dar forma a um discurso que traz várias camadas a serem percebidas e apreciadas pelo leitor. O empréstimo das personagens detetives dos romances de Viegas, que pode passar despercebido por alguns, certamente é um prazer a mais para o leitor que nota essa brincadeira (ou homenagem). A investigação policial, por si, traz elementos divertidos à narrativa. Mais explícita é a inclusão do jogador Cubillas no enredo, considerado ídolo em Portugal, e cuja lembrança resgatada pela personagem de dona Leopoldina produz o efeito cômico descrito anteriormente.

4 “O FASCISMO DOS BONS HOMENS”

O título do capítulo um, “o fascismo dos bons homens”, seria o título do romance, depois alterado para *a máquina de fazer espanhóis*, em alusão à Portugal, que seria um exportador de cidadãos descontentes. O nome anterior refere-se a um sentimento de covardia, daqueles que, por omissão, aceitaram ou foram coniventes com os anos de ditadura e perseguição política do salazarismo.

O senhor Silva, cidadão que, como tantos, procurou manter-se “dentro da linha”, carrega em si um remorso por um episódio que é aos poucos desvendado na narrativa. Durante os anos de repressão, acolhe em sua barbearia um jovem revolucionário que estava fugindo dos “pides” (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). O rapaz, por gratidão e simpatia, frequenta por alguns anos o estabelecimento do senhor Silva, sempre com seu discurso revolucionário. Quando, no entanto, o barbeiro percebe que pode estar colocando em risco a família, entrega o jovem à polícia. O episódio, dos mais marcantes do livro, alude à situação de tantos outros portugueses oprimidos e pusilânimes perante o fascismo de Salazar. O ato vil de António também evoca a traição de Cristo por Judas:

no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, um sábado, os pides entraram na barbearia às onze da manhã e levaram o rapaz, que já era um homem nos seus pequenos trintas. levaram-no sem perguntas, sem confusão. rodearam-me sem me tocarem. não me disseram nada, não havia dúvidas nem explicações necessárias. o jovem levantou-se como se soubesse que um dia aquilo viria a acontecer. Não poderia ter a certeza de que eu o entregara (Mãe, 2016, p. 185-186).

Valter Hugo Mãe nasceu no dia 25 de setembro de 1971. Essa intervenção do autor-pessoa sobre o autor-criador, escolhendo a data de seu nascimento para marcar o trágico destino do rapaz, marca também um gesto autoral, como uma “assinatura”. Na página seguinte, repete António:

no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, quando entraram na minha barbearia os pides que levaram o rapaz que, nove anos antes, eu ajudara a escapar, achei que fazia o que tinha que fazer. [...] e a vida continuava como se nada fosse porque ao fim de cada dia encontrava minha laura à espera de aquecer a sopa conversando sobre os filhos crescendo e sobre como era bom sermos prudentes e legais (Mãe, 2016, p. 187).

E completa, em contradição que acusa seu arrependimento: “fui, como tantos, um porco” (Mãe, 2016, p. 188). Esse entrecruzamento entre mundo real e fictício chama atenção para o próprio caráter ficcional da obra literária, fazendo com que o leitor seja repetidas vezes chamado a perceber o caráter de artifício do texto.

Como nota Mourão (2016, p. 315), a respeito da tese do fascismo dos bons homens: “sem deixar de ser um juízo severo sobre o regime e a sua capacidade de corromper a cidadania, permite ainda uma redenção e é nela que a marca do autor se revela mais abertamente”. Essa redenção, possível na convivência do senhor Silva com outros colegas do asilo, permitirá que o idoso estabeleça laços afetivos além dos familiares.

No início da narrativa, quando António chega ao asilo, percebe-se um processo gradual de apagamento de identidade. Ao perder a esposa e a estabilidade da vida anterior, inclusive da casa e da vida autônoma, restalhe pouco, como sujeito e cidadão.

A nova vida no “lar da feliz idade”, a despeito de sua desesperança e resistência, oferece uma possibilidade inesperada de “ver o outro” e a si mesmo. No pequeno círculo de amigos que acaba formando no lar, o idoso vivencia novas possibilidades de relações sociais. A respeito do dialogismo nas relações, comenta Paulo Bezerra (2020, p. 194):

[é o] procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, na qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim. [...] Eu me projeto no outro que também se projeta em mim, nossa comunicação dialógica requer que meu reflexo se projete nele e o dele em mim, que afirmemos

um para o outro a existência de duas multiplicidades de “eu”, de duas multiplicidades de infinitos que convivem e dialogam em pé de igualdade.

As novas possibilidades de interação causam surpresa ao senhor Silva, desde o momento em que já não imaginava se maravilhar com nada na vida e se encanta em coabitar o lar com o “Esteves da Tabacaria” e com outros amigos que vai fazendo, como o gentil enfermeiro Américo, o Anísio, o senhor Pereira e o Silva da Europa:

precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia. este resto de vida, américo, que eu julguei já ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos. e eu nunca percebi a amizade, nunca esperei nada da solidariedade, apenas da contingência da coabitação, um certo ir obedecendo, ser carneiro. eu precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade (Mãe, 2016, p. 243-244).

O diálogo, que possibilita a alteridade nas relações, está fundamentado na diferença e no contraste. Nas palavras de Faraco (2020, p. 47):

o herói não só apreende seu mundo, mas também o seu estar nesse mundo. Ele também se olha de fora por meio do contraponto dialógico com outras consciências plenevalentes, entre as quais se inclui a do próprio autor-criador”.

A personagem do senhor Silva, em sua construção dialógica e inconclusa, corresponde ao herói na concepção bakhtiniana, aquele que ilustra, no plano literário, o inacabamento da própria vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da leitura sob perspectiva dialógica de *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, verificamos e analisamos como componentes da História e da literatura estão presentes na construção da personagem de António, seja na interação dessa personagem com outras na narrativa, seja nas inter-relações e citações históricas e literárias. O enunciado pressupõe relações entre o texto e com o que é exterior ao texto.

Instaura-se, assim, a interdiscursividade, capaz de provocar tensões que culminam na produção de sentido poético do texto.

O romance *a máquina de fazer espanhóis*, na figura de seu protagonista António Jorge Silva, tece uma rede dialógica em que se contrapõem a figura do idoso e viúvo, forçado a encarar uma nova realidade no asilo, as questões históricas de Portugal, inscritas na personagem como resquícios e remorsos dos tempos da ditadura salazarista, bem como o diálogo com outros textos literários.

REFERÊNCIAS

- ARNAULT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BEZERRA, Paulo. “Polifonia”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado: uma tragédia grega*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- MÃE, Valter Hugo. *o nosso reino*. Matosinhos: Quidnovi, 2004.
- MÃE, Valter Hugo. *o remorso de Baltazar Serapião*. Matosinhos: Quidnovi, 2006.
- MÃE, Valter Hugo. *o apocalipse dos trabalhadores*. Matosinhos: Quidnovi, 2008.
- MÃE, Valter Hugo. *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- MOURÃO, Luís. “Valter Hugo Mãe romancista: os anos de formação (2004-2010)”. In: NOGUEIRA, Carlos (org.). *Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.
- PESSOA, Fernando. “Tabacaria”. In: *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

Recebido em 27 de janeiro de 2023
Aprovado em 21 de agosto de 2023

Licença: 

Cristiane Corsini Lourenção

Doutoranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Mestra em Literatura e Crítica Literária e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo também
pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Contato: cris.corsini2019@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3157-806X>

QUESTÕES DE IDENTIDADE E DE TERRITÓRIO EM *O* *RETORNO*, DE DULCE MARIA CARDOSO

ISSUES OF IDENTITY AND TERRITORY IN THE RETURN, BY DULCE MARIA CARDOSO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p197-209>

Patrícia Names ¹

RESUMO

Rui é um adolescente nascido em Luanda que, aos 14 ou 15 anos de idade, em razão da guerra civil angolana, é obrigado a abandonar sua casa e mudar-se para outro país. Portugal para o narrador-personagem é apenas um mapa na parede da sala de aula. Após presenciar o pai sendo levado à força por um grupo de guerrilheiros locais de Luanda, Rui é levado para Portugal somente com a mãe e a irmã. Pretende-se identificar na obra *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2012), questões na narrativa que nos convidam a refletir sobre identidade e território, assim como, da mesma forma, quando dizem respeito aos deslocamentos de pessoas e à nostalgia pelos lugares e vínculos deixados. Com isso, argumenta-se que é por meio das memórias afetivas e territoriais do passado em África que a interferência da metrópole portuguesa se processa na descoberta e na formação de uma nova identidade do personagem da obra.

PALAVRAS-CHAVE

Identidade; Território; Literatura portuguesa contemporânea.

ABSTRACT

Rui is a teenager born in Luanda who, at the age of 14 or 15, due to the Angolan civil war, is forced to leave his home and move to another country. Portugal for the narrator-character is just a map on the classroom wall. After witnessing his father being taken by force by a group of local guerrillas from Luanda, Rui is taken to Portugal with only his mother and sister. It is intended to identify in the work *The Return*, by Dulce Maria Cardoso (2012), questions in the narrative that invite us to reflect on identity and territory, as well as, in the same way, when they concern the displacement of people and nostalgia for the places and ties left behind. With this, it is argued that it is through the affective and territorial memories of the past in Africa that the interference of the Portuguese metropolis is processed in the discovery and formation of a new identity of the character of the work.

KEYWORDS

Identity; Territory; Contemporary Portuguese Literature.

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

INTRODUÇÃO

A maior saga de retorno é a de Odisseu, imortalizada no poema atribuído a Homero. Odisseu, ou Ulisses na versão latina do herói grego, é provavelmente o personagem mais conhecido de toda a literatura antiga (March, 2015). Homem de muitos ardis e expedientes, Odisseu, depois de lutar em Troia, teve suas qualidades postas à prova nos dez longos anos necessários para que retornasse ao seu reino, seu lar em Ítaca, uma das numerosas ilhas gregas do mar Jônio (March, 2015). Quando Calipso, uma das ninfas do mar, lhe ofereceu a imortalidade, respondeu-lhe Odisseu, conforme o trecho do Canto 5 (214-222), abaixo transcrito:

Deusa querida, não te irrites comigo. Ninguém sabe melhor do que eu que a minha adorada Penélope, seja no porte, seja na beleza, comparada contigo some [...] Mesmo assim, espero, dia vem, dia vai, voltar para casa. Rever o que é meu, desejo só isso. Se eu sofrer no mar cor de vinho perseguição divina, aguentarei (Homero, 2008, p. 23).

O título do livro *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2012), faz referência aos cidadãos portugueses que, após a descolonização portuguesa no continente africano, tiveram que retornar para Portugal. Tal evento migratório provocou uma verdadeira fissura na composição da identidade do menino Rui, o narrador-personagem do livro, que muda de Luanda, sua terra natal, para a capital portuguesa, Lisboa, por conta das guerras civis ocorridas nas ex-colônias portuguesas na década de 1970. A essência originária que alimentaria a constituição do menino passa a ser trespassada por um núcleo territorial, cujo desdobramento se concebe na composição de uma diferença exclusiva entre os portugueses da metrópole e aqueles retornados de Luanda, vez que o menino sente na pele a força do preconceito de ser reconhecido apenas como um imigrante da ex-colônia angolana.

De início, a narrativa se passa em um cenário de violência civil, em que o caos está instalado nas ruas de Luanda: falta de água e de bens essenciais, o comércio e os serviços públicos em colapso, ameaças de morte contra os colonizadores etc. Assim, para muitos, abandonar Luanda era visto como a única saída possível para a sobrevivência. Então, por meio de uma ponte aérea ou por navios, famílias de colonizadores foram de Angola para Portugal, entre meados de julho e novembro de 1975. Essas famílias

de colonizadores portugueses são levadas e albergadas em hotéis mantidos pelo IARN (Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais). Portanto, é tendo isso como pano fundo, que a narrativa, ora analisada, se desenvolve.

QUESTÕES DE IDENTIDADE E DE TERRITÓRIO

Começar pelas palavras, conforme anuncia o historiador da literatura brasileira Alfredo Bosi, talvez não seja coisa vã, isto porque “as relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo e na linguagem”. Com efeito, segundo destaca o referido escritor, a palavra “*colo* significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra, e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo*”, já a palavra *incola*, descendente de *colo*, significava “o habitante”, outra palavra é *inquilinus*, ou seja, “aquele que reside em terra alheia” (Bosi, 1992, p. 11). *Colo*, enquanto lugar que se ocupa, terra ou povo, é a matriz da palavra *colonia*, já *colonus* “é o que cultiva uma propriedade rural em vez do seu dono” (Bosi, 1992, p. 11). Seguindo nesta perspectiva conceitual, existem dois processos para se classificar os tipos de colonização: “o que se atém ao simples povoamento” e o que se refere “à exploração do solo” (Bosi, 1992, p. 12). A palavra *colo* está implícita em ambos os processos: “eu moro, eu cultivo” (Bosi, 1992, p. 11-12) e, partindo destas circunstâncias de linguagem, o *incola*, isto é, o habitante que emigra, torna-se *colonus* (Bosi, 1992, p. 12).

Como narrado na obra *O retorno*, a vida dos ancestrais de Rui, em Portugal, é anterior à colonização de Angola pelos portugueses. Os pais de Rui eram portugueses que foram para Luanda como colonos. Rui nasceu em Luanda. Com isso, a cidade portuguesa do imaginário territorial do narrador é visualizada como um elemento cuja existência é anterior ao seu nascimento. Assim, por nascer em Luanda, ele forma a sua identidade através da incorporação e solidificação das influências sociais e afetivas exercidas por aquele ambiente vivido em Angola.

No início da obra, o pai do Rui não acredita que por conta dos conflitos civis em Luanda deveria a família abandonar a cidade e ir para Portugal. A seguir, trechos da conversa do pai de Rui com o vizinho, o Sr. Manoel:

O Sr. Manuel foi o mais esperto, embarcou com a família no Príncipe Perfeito no dia 31 de dezembro do ano passado, ainda quase não se ouviam tiros nem o martelar dos contentores, não vos dou um ano para

estarem todos a fazer o mesmo, queira deus queira que nessa altura ainda haja navios e madeira bastante para encaixotarem o que têm (Cardoso, 2012, p. 28).

isto vai ficar melhor, vamos deixar de ser portugueses de segunda (Cardoso, 2012, p. 29).

beba uma cerveja, homem, que vê as coisas de outra maneira, o Sr. Manuel recusava, você ri-se mas os comunistas da metrópole querem-nos fora daqui e vão conseguir, já desarmaram os nossos soldados [...] queira deus queira que quando me derem razão não seja tarde demais. (Cardoso, 2012, p. 29).

Com efeito, a narrativa da obra é permeada por diálogos articuladores entre a composição identitária dos personagens, que se movimentam entre a identidade angolana e a identidade portuguesa, e a relação de causalidade desse evento migratório vinculado ao novo lugar de habitação. Há uma característica originária no fato de que é o pai de Rui quem possibilita ao filho o estímulo à formação de uma identidade cultural, identidade essa também articulada pelas memórias de sua terra natal. Os diálogos ocorrem através da interação entre os elementos da territorialidade (Angola e Portugal) e das memórias do adolescente Rui, enquanto elemento promotor da potencialidade narrativa.

A professora de cultura inglesa e de teoria literária na Universidade de Konstanz, Aleida Assmann (2011), estudiosa das histórias de Shakespeare, ao descrever a luta das recordações encenadas nas histórias do dramaturgo inglês, ressalta que definir-se significa posicionar-se nos âmbitos do sexo, da ética e da política e que, além disso, definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos e a reformulação da identidade sempre significa também uma reorganização da memória.

Outro segmento narrativo, a respeito dos temas de identidade, deslocamentos de pessoas e crise de identidade, pode ser visto na obra *Visagens de Cabo Verde: ensaios de antropologia visual e outros ensaios*, quando o escritor José Rogério Lopes (2015, p. 83) descreve uma das percepções que teve em Cabo Verde, na cidade de Praia, ilha de Santiago, sobre o fato de pessoas passarem “longos períodos olhando o mar, em vários momentos do dia”. Esse hábito de olhar para o mar, em especial quando se trata daqueles que moram nas ilhas de Cabo Verde, conforme relata Lopes, é um sistema linguístico repleto de mensagens e modos de

significações das comunidades litorâneas que, de certa forma, tem suas histórias, deslocamentos e trajetórias de migração, em especial, pelo mar. O ato de olhar para o mar reflete aquilo a que Lopes (2015, p. 88-89) chamou de “percepção de transição” e “nostalgia de continente”, haja vista ser o mar a expressão da “nostalgia pelos lugares e vínculos deixados”.

Assim, a narração da vivência do menino, inserida num processo de colonização, relaciona, tacitamente, sua identidade com a forma de ver o mundo, dando ao leitor uma percepção sociológica de identidade elaborada como uma interação da identidade de Rui, com um diálogo contínuo com o mundo cultural exterior, seja esse diálogo composto pelo mito afetivo, tal como a imensidão daquele mar que traz a saudade daqueles que por ele partiram, como pelo mito geográfico do imaginário do colonizador, tal qual a imensidão da metrópole portuguesa que figurava na instrução escolar do narrador Rui, criou no adolescente uma expectativa, agora, frustrada (Cardoso, 2012).

Sucede no desenrolar da narrativa que Rui, a mãe e a irmã vão para Portugal sem o pai. Já à chegada na cidade portuguesa, nítido é o desencanto do personagem com a cidade: “A metrópole tem de ser toda como este hotel, o que hoje vimos antes de aqui chegar só pode ser um engano” (Cardoso, 2012, p. 83-84). E sobre a frustração ao ver uma metrópole portuguesa bem diferente daquela que o personagem imaginava, Rui desabafa:

A metrópole tem de ser como este hotel que até no elevador tem uma banquetta forrada a veludo. Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, é um império do Minho a Timor. A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar a cantar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com as ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos (Cardoso, 2012, p. 83).

Não, a Metrópole não pode ser como hoje a vimos (Cardoso, 2012, p. 84).

Como contribuição importante para se entender o racismo que todos aqueles filhos dos portugueses sofreram quando chegaram a Portugal, como retornados de Angola, podemos seguir o caminho do raciocínio de Antônio Bispo dos Santos (2023), que, ao examinar que há outros modos de organização que se diferenciam do Estado moderno, fez a observação essencial de que esse Estado, independente do governo

circunstancial, é uma forma de organização estruturalmente colonialista, condição essa que sabemos que traz consigo, como qualidade histórica inerente, o racismo como apoio ao modo de produção econômica e cultural. Segundo Santos (2023, p. 47):

Existem modos de vida fora da colonização, mas política, não. Toda política é um instrumento colonialista, porque a política diz respeito à gestão da vida alheia. Política não é autogestão. A política é produzida por um grupo que se entende iluminado e que, por isso, tem que ser protagonista da vida alheia. A democracia é uma coisa eminentemente humana. Os outros seres, os outros viventes no mundo, não exercitam esse movimento. Eles não têm vidas parecidas com isso. [...] Só os humanos têm essa estrutura em que um vive para gerir a vida do outro verticalmente, para defender o direito dos outros. [...] Do reino animal, só existe política na espécie humana. Nas outras espécies existe a autogestão.

Na prática, não há grande diferença entre gestões de esquerda e de direita. O Estado é um ambiente colonialista. Um ambiente colonialista e abstrato. Não existe governo bom para Estado ruim. Assim como não existe motorista bom para carro ruim, ou maquinista bom para trem ruim. Qualquer governo que governar este Estado será um governo colonialista, porque o Estado é colonialista. [...] Qualquer governo de um Estado colonialista será um governo colonialista. É preciso contracolonizar a estrutura organizativa.

E é assim, através das lembranças daquilo que sempre foi ensinado a ele quando criança, que o narrador personagem vai contestando a realidade da capital portuguesa, realidade essa bem diversa daquela ensinada a ele na escola, em Luanda:

A prova de que Portugal não é um país pequeno está no mapa que mostrava quando o império apanhava da Europa, um império tão grande como daqui até a Rússia não pode ser uma Metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse. Lá os velhos tinham dentes postiços muito brancos e andavam de um lado para o outro com chapéu na cabeça e os fatos dos trópicos engomados (Cardoso, 2012, p. 84).

É possível dizer que Rui, preso nas memórias de Angola e nas lembranças do pai, transita entre o tempo passado (pois ainda se vê como o filho confiante nas soluções do pai), e o tempo futuro, quando sozinho

faz planos de levar a mãe e a irmã para a América, pois acredita que o pai desaparecido não mais retornará. Na narrativa literária em análise, os retornados têm de se conformar não mais com a expansão geográfica colonizadora realizada no continente africano, como na época da colonização de Angola, mas com os limites de um Portugal pequeno e vencido, sem lugar para todos os cidadãos portugueses.

Outro ponto a ser destacado na narrativa é o local de moradia para o qual a família de Rui foi destinada. Eles foram encaminhados a um hotel de Portugal, disponibilizado pelo Governo para receber os retornados, considerado um dos hotéis cinco estrelas do país, porém, por conta da grande demanda de retornados encaminhados a esse mesmo hotel, a fim de também receberem moradia, não demorou muito tempo para que faltassem acomodações nos quartos devido à sobrelotação e para que a estrutura administrativa do luxuoso hotel colapsasse, situação essa que gerou ainda mais inconformismo à família de Rui, em especial a sua mãe.

No decorrer na narrativa, a mãe de Rui não aceitava chamar de casa o hotel onde estavam alojados em Lisboa, em especial porque a mãe também não queria aceitar a ideia de não mais retornar a morar na sua verdadeira casa, em Luanda, ou em qualquer outro lugar que o pai os levaria quando retornasse. O fato da mãe de Rui não aceitar que viveriam, talvez em definitivo, em Lisboa, bem como a forma encontrada pela mulher, de buscar a si mesmo através de uma linguagem de negação territorial, através da não aceitação daquele novo lugar, reflete uma certa dialética de não reconhecimento, ou aceitação, do si em relação ao outro. Em outras palavras, pode-se dizer que na narrativa a mãe de Rui rejeita ver “o si-mesmo” na “qualidade de outro” – a mulher imigrante da ex-colônia (Ricoeur, 2014, p. XV).

Numa outra perspectiva literária, é a obra *Luanda, Lisboa, Paraíso*, da escritora angolana Djaimilia Pereira de Almeida (2019). Na referida narrativa as personagens Cartola e Aquiles, pai e filho, respectivamente, sentem na pele o preconceito do racismo em Lisboa, por terem chegado em Portugal como imigrantes da ex-colônia africana. Com a decepção do pai, que sempre havia se “sentido um coimbrão honorário” (Almeida, 2019, p. 18), de não ter sido recebido na capital, nem ele, nem o filho, como verdadeiros cidadãos portugueses, e em meio à melancolia e à desventura, Cartola e Aquiles, inseridos em uma nova realidade, descobrem na metrópole portuguesa a possibilidade de darem um outro sentido às suas

vidas, seja trabalhando para ganharem a vida, seja fazendo amigos por lá, seja morando em um bairro chamado Paraíso. É nesse sentido que me refiro a um outro olhar narrativo trazido pela escritora angolana. A obra, cujos personagens, a princípio, provisoriamente, foram obrigados a irem morar na capital portuguesa por uma questão de saúde, veem no retorno a Luanda algo quase que impossível de se desejar, apesar dos elos familiares que ainda persistem entre Angola e Portugal.

Nesse sentido, a identidade, assim como a diferença, somente pode ser compreendida dentro dos sistemas de significação, dos quais ela adquire sentido, seja o familiar ou o afetivo, seja o territorial. Para Thomaz Tadeu da Silva (2014, p. 78), a identidade não surge da natureza, mas sim da “cultura” e “dos sistemas simbólicos que a compõem”, ressaltando que tanto a identidade, quanto a diferença, não são “determinadas, de uma vez por todas, pelos sistemas discursivos e simbólicos que lhes dão definição”, uma vez que a linguagem é, em si própria, “uma estrutura instável” e símbolo de poder. No entanto, conforme escreve Silva (2014, p. 82):

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. [...] dizer ‘o que somos’ significa também dizer ‘o que não somos’. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras [...]. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre ‘nós’ e ‘eles’. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder.

Essas situações de melancolia podem ser vistas no trecho a seguir, em que Rui fala da vista da rua que dá ao mar pela varanda do hotel, da vista ampla do mar pelo terraço, percebe-se o olhar melancólico dos personagens que buscam imaginar um novo itinerário de sobrevivência que aponta à imensidão, ao horizonte através do mar à vista, da saudade da terra.

Um quarto pode ser uma casa e este quarto e esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa. A mãe e a minha irmã não pensam assim e por isso se estamos na rua nunca dizem, vamos para casa. Dizem sempre, vamos para o hotel. Às vezes, a mãe põe os olhos lá longe no mar e suspira, não há lugar como a nossa casa. [...] Só que agora nunca mais podemos regressar e não adianta ficar a olhar para o outro lado do mar. Mas se

contrario a mãe e digo, nunca mais podemos voltar, a nossa casa já não existe, a mãe fica zangada, estás a arreliar-me, e eu, a nossa vida lá acabou é melhor esquecer a casa e a saudades que tem da casa, tem de se esquecer de tudo, a mãe cada vez mais zangada, eu insisto, temos de esquecer, a mãe manda-me calar, a falta que o teu pai cá faz, tornaste-te muito desrespeitador, a falta que um pai faz. Sobre o pai não digo uma palavra. O tempo acabará por fazer com que a mãe e a minha irmã saibam o que aconteceu. E por fazer com que as saudades que tenho do pai não me façam chorar quando estou sozinho (Cardoso, 2012, p. 163).

Gosto de ir para o terraço, de passar lá as tardes. Descobri uma maneira de forçar a porta que está no cimo das escadas de serviço e vou para lá muitas vezes mas nunca contei a ninguém para não perder o único sítio onde posso ficar sozinho. [...] Aqui no hotel há sempre gente à volta. É difícil pensar com tanta gente à volta. Mesmo estando calado é como se estivesse a falar com os outros ou como se os outros vigiassem os meus pensamentos (Cardoso, 2012, p. 163-165).

A socióloga Linda Tuhiwai Smith (2018, p. 75) nos lembra que foi no referido período histórico do Iluminismo, o chamado Século das Luzes, que a Europa proveu o espírito e a estrutura econômica e a política que facilitaram a busca por novos conhecimentos científicos, conhecimentos estes centrados na “superioridade posicional do conhecimento ocidental”. O imperialismo, por meio de políticas de expansão e domínio territorial e cultural, estabeleceu colônias nos territórios “descobertos” e a sistemática colonização dos povos originários nos séculos XVIII e XIX. Com efeito, a colonização dos povos de outras regiões geográficas foi uma das faces do modernismo.

Com isto, tem-se que o espaço onde estão inseridos os personagens da obra vai além da realidade geográfica da cidade portuguesa, incluindo-se o espaço não visível das circunstâncias morais, culturais, filosóficas e sociais. É também nesses espaços que Rui e a família habitam enquanto o pai não regressa e a vida deles não se resolve. Vivendo nesse tempo suspenso, não há mais espaço concreto a ser conquistado. Existe, apenas, o espaço metafórico descrito pelo narrador: o terraço do hotel. Com efeito, é apresentado um novo cenário sobre o qual a história passa a se desenrolar, com outros elementos culturais que servem como elemento de produção de sentido para a construção da identidade do menino.

Como descrito no trecho abaixo, o terraço é o local secreto de Rui, construído subjetivamente por ele e para ele; o terraço é o local onde o

narrador estabelece as suas relações de pertencimento e identificação àquele lugar. É nesse espaço subjetivo, entre as memórias de Luanda, que as identidades angolana e portuguesa coexistem na voz desse personagem.

Conforme a narrativa da obra, não é possível definir por quanto tempo os imigrantes ficaram albergadas no hotel. A narrativa da obra é apresentada como uma espécie de rememoração descontínua, uma mistura de memórias afetivas de Luanda com pinceladas de esperança numa vida nova na capital portuguesa, longe dos conflitos de Angola. Considerando que a presença da família de Rui naquele lugar é marcada pela espera do pai em Lisboa, que não se sabe ao certo se está vivo ou morto, percebe-se a angústia do narrador personagem ocasionada por aquela espera que restringe qualquer possibilidade de identificação, de encontro, enfim, de reconhecimento do personagem com a nova terra que lhe foi destinada.

A identidade de Rui, dessa forma, se estabelece mediante uma combinação linguística que privilegia as premissas da pós-modernidade sobre a identidade cultural, ressignificada pela fragmentação dos códigos culturais e pela desvinculação de tempos, lugares, histórias e tradições particulares, permitindo que a identidade flua espontaneamente. Assim, durante o tempo em que os demais retornados esperam pela ajuda do Estado português, Rui e a família esperam pelo retorno do pai, que para eles era o verdadeiro chefe da família, aquele que tudo resolvia. Com efeito, enquanto persiste o dilema da ausência do pai, como já mencionado anteriormente, ocorre uma espécie de interrupção do tempo pela espera e que, nessa espera, nesse tempo interrompido, o narrador vai formando a sua identidade e a sua narrativa se concentra e se constitui nesse espaço convergente de dúvida, uma vez que ele não sabe, ao certo, se o pai irá ou não voltar.

Seguindo a ideia do filósofo francês Roland Barthes (2013, p. 57), de que a “morte do pai privará a literatura de muito de seus prazeres”, pois, “se não há mais pai, de que serve contar histórias?”, é possível dizer que Rui reinventa seu passado e vai formando as narrativas de sua identidade, mediante as lembranças que guarda do pai e, com isso, a memória que Rui conserva está intrinsecamente ligada ao reconhecimento de si e do outro, isto é, à subjetividade e à alteridade.

Com isto, tem-se que atribuir significado e compreender as relações pessoais e a imprescindibilidade do outro se evidencia na linguagem do

narrador, que produz a sua própria busca de sentido nas experiências cotidianas humanas, como é possível ver no recorte abaixo:

Bateram à porta do nosso quarto a meio da noite, com o código que inventámos quando foi decretado o recolher obrigatório lá, um toque rápido duas vezes e um terceiro espaçado e mais demorado. [...] Apesar de haver quase todos os dias macas entre nós também é verdade que nos preocupamos uns com os outros, temos de nos manter unidos, os de cá ainda gostam menos de nós do que os pretos (Cardoso, 2012, p. 219).

Dito isso, as reflexões identitárias e de reconhecimento da alteridade são operacionalizadas na interioridade de Rui. Os desdobramentos desta ação no comportamento deste personagem para com o ambiente em que está inserido propiciam a edificação de sua personalidade humana, partindo da adolescência à vida adulta, e a promoção de relações benéficas que visem o equilíbrio social em comunidade, pela ótica do reconhecimento de si e do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade sendo complexa não é uma questão simples de ser conceituada e compreendida. Se identificar algo é dar nome às coisas, seres, povos e territórios, a palavra identidade pode ser tida como aquilo que dá nome às coisas do mundo, mas será a partir dos nomes que aprendemos a importância das coisas? Conceituar a identidade é bem mais complexo do que descrever as características humanas. Fatores como cultura, história e localidade são importantes no que se refere ao compartilhamento de elementos identitários de um grupo, de um povo que passa de geração a geração a sua própria identidade.

Num primeiro momento, na obra em análise, a narrativa exposta por Rui nos permite perceber que o personagem interpreta os valores socialmente convencionados naquele novo território, através das memórias territoriais e vivências tidas como colonizadoras em Angola. É por meio dessas memórias de Angola que o personagem vai descobrindo a si e, ao longo do tempo, através do outro, vai compreendendo sua própria alteridade. Ao longo do livro, é possível perceber que a identidade coletiva dos personagens principais reflete bem mais as memórias da vida como colonizadores em Luanda do que como retornados a Lisboa. A cidade

portuguesa é estranha para o narrador e sua família, bem diferente da cidade maravilhosa que por determinado tempo figurou no imaginário do jovem personagem.

Ainda que a análise da obra se dê quanto à questão da identidade no mundo moderno, o duplo deslocamento dos indivíduos, tanto de seus lugares no mundo, quanto de si mesmos, provoca uma crise de identidade. O lugar de mundo e a atmosfera social em que o menino viveu até antes da chegada na metrópole portuguesa, a partir da análise de identidade pela concepção sociológica, é que forneceram o conjunto de significados e valores que possibilitaram ao menino reconhecer sua própria identidade cultural e a distinguisse daquela sugerida pela metrópole portuguesa.

É na esfera das memórias do personagem onde ocorrem as vivências desse sujeito, as quais são entremeadas por componentes afetivos, sociais e culturais os quais atribuem sentido às permanências e modificações da identidade desse personagem, modificações tais como o crescimento e o amadurecimento como cidadão pertencente àquela metrópole portuguesa.

Ademais, percebe-se que, na narrativa analisada, a memória, mesmo que lacunar, consiste em um importante campo de conhecimento da identidade do narrador e em fator fundamental para a compreensão da subjetividade e da alteridade da personagem. Ante a ausência do pai, é por meio da narrativa interior que, nesse tempo subjetivo e suspenso, Rui se ocupa de formular suas ações de sobrevivência como retornado, formulando mecanismos para estabelecer suas experiências humanas e estruturar seu sentido de mundo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2012.
- HOMERO. *Odisseia II: regresso*. Tradução de Donald Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2008.

LOPES, José Rogério. *Visagens de Cabo Verde: ensaios de antropologia visual e outros ensaios*. Porto Alegre: Cirkula, 2015.

MARCH, Jenny. *Mitos clássicos*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.

SILVA, Tomaz T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*. Tradução de Roberto G. Barbosa. Curitiba: UFPR, 2018.

Recebido em 21 de fevereiro de 2023

Aprovado em 2 de outubro de 2023

Licença: 

Patrícia Names

Mestranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduada em Letras e em Ciências Jurídicas e Sociais também pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Procuradora Municipal no Município de Guaíba/RS.

Contato: patricia.names@acad.pucrs.br

AS QUYBYRYCAS COMO POSSIBILIDADE DE DESCOLONIZAÇÃO POR DENTRO

AS QUYBYRYCAS AS A POSSIBILITY OF DESCOLONIZATION FROM THE INSIDE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p210-225>

Renata de Oliveira Klipel¹

RESUMO

O presente artigo busca discutir como a política do Estado Novo, regime ditatorial instituído em Portugal de 1933 a 1974, se apropriou de certos elementos culturais, como a figura de Luís de Camões e sua obra *Os Lusíadas*, para reforçar e constituir valores que serviriam como modelo para uma sociedade portuguesa ideal. Em contraponto a essa tomada da figura de Camões como validação para a implementação de colônias no continente africano (uma vez que a sua obra remete a um período glorioso da história de Portugal), António Quadros decide fazer uma obra que seria a continuação perdida de *Os Lusíadas*, com o intuito de desassociar o poeta dos valores imperialistas aos quais o Estado Novo lhe havia condicionado. Propomos, então, neste texto fazer uma análise da obra *As Quybyrycas*, percebendo de que forma ela proporciona um movimento de descolonização partindo do interior da cultura portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE

António Quadros; Luís de Camões; Estado Novo; Colonialismo.

ABSTRACT

This article seeks to discuss how the dictatorial regime established in Portugal from 1933 to 1974 known as Estado Novo appropriated certain cultural elements such as the figure of Luís de Camões and his epic poem Os Lusíadas, to reinforce and constitute values that would serve as a model for an ideal Portuguese society. As a counterpoint to this appropriation on the figure of Camões as a validation for the implementation of colonies on the African continent (since his work refers to a glorious period in the history of Portugal), António Quadros decides to write the lost continuation of Os Lusíadas, with the aim of disassociating the poet from the imperialist values to which the Estado Novo had conditioned him. We propose, therefore, in this text to analyze the work of Quadros, As Quybyrycas, to perceive how it provides a decolonization movement emerging from the interior of the Portuguese culture.

KEYWORDS

António Quadros; Luís de Camões; Estado Novo; Colonialism.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

O alcance da cultura, das artes e, mais especificamente, da literatura na sociedade, é, de longa data, um tema muito debatido entre teóricos e filósofos. Talvez isso se deva ao fato de que a cultura pode ser tida, muitas vezes, como simples fonte de prazer, ignorando-se toda a sua relação com os campos da política e da história. Desde o período colonial, no entanto, a dimensão do impacto que a cultura tem na população é explorada, além de outros meios, como forma de imposição de poder e ocupação territorial. Walter Mignolo trata, em *Histórias locais projetos globais*, sobre como a literatura e a língua foram usadas para se estabelecer uma ideia de unidade nacional: “Uma das armas poderosas para a construção de comunidades imaginadas homogêneas foi a crença numa língua nacional, ligada a uma literatura nacional que contribuísse, no domínio da língua, para uma cultura nacional” (Mignolo, 2003, p. 291).

Esse caminhar contíguo entre cultura e política não passou despercebido por chefes de Estado de governos ditatoriais, uma vez que aí se repete a necessidade de criação das “comunidades imaginadas”, das quais fala Mignolo. Os regimes totalitários são caracterizados pelo desejo de implementação de uma cultura, de um modo de pensar, de opiniões e valores padronizados. Faz-se preciso estabelecer uma nova concepção de identidade nacional, que esteja intrinsecamente alinhada com aquilo que o Estado define como ideal de sociedade. Costuma-se, então, criar uma unidade governamental, sendo um ministério ou, no caso de Portugal, país que nos interessa para este trabalho, o Secretariado de Propaganda Nacional (1933), que se responsabilize por difundir um sentimento de nacionalidade através de ações que mobilizem a população a acreditar no bom funcionamento do governo. É por esse viés da força da literatura como agente político e social que este trabalho se desenrolará.

Maria-Benedita Basto (2016) traz o conceito de *biblioteca imperial* para evidenciar não só como se dá o estabelecimento de um cânone literário para o império, mas também todo o mecanismo de “orientações de leitura” que ele pressupõe:

Através desse conjunto de orientações de leitura os textos são transformados em instrumentos ao serviço da propaganda, a política cultural do Estado Novo, em ‘monumentos’ da história nacional. A finalidade desta biblioteca situa-se então a três níveis: histórico, antropológico e jurídico, transmitindo, respectivamente, o valor da raça, a missão civilizadora e a legitimidade do império (Basto, 2016, p. 55).

Os Lusíadas e o próprio Camões, por trazerem à tona o momento e o papel histórico de Portugal durante a expansão marítima, fazem parte desta *biblioteca imperial*, servindo como símbolos nacionais e são articulados para justificar o projeto imperialista e colonialista, legitimando a ocupação colonial mais recente dos países africanos, ainda em curso pelo Estado Novo. Há um paralelo, portanto, entre aquilo que ocorreu nas colônias, desde 1500 até o século XX, e na metrópole, principalmente durante a ditadura portuguesa, pois, há, em ambos os casos, a necessidade de imposição de novos modos de organização social. Ou seja, a manipulação da cultura, em favor do regime totalitário e da permanência da exploração colonial, afeta muito fortemente também a população portuguesa.

Em vista disto, no ano de comemoração ao quarto centenário da publicação de *Os Lusíadas*, o livro *As Quybyrycas* surge como forma de desmistificar a imagem patriótica do poeta e da obra associadas ao governo ditatorial. Partindo da postura de contestadora desta obra, buscaremos analisar o seu papel na literatura portuguesa e o seu potencial de descolonização simbólica e efetiva, agindo dentro do colonialismo.

AS QUYBYRYCAS, UMA CONTINUAÇÃO DE OS LUSÍADAS

Antes de tudo, é preciso chamar atenção para a origem paródica e pelo caráter debochado desta obra, publicada em Moçambique em 1972, por um tal de Frey Ioannes Garabatus, heterônimo do pintor António Quadros. *As Quybyrycas* é o livro que dá a continuidade, prometida por Camões ao rei D. Sebastião, a *Os Lusíadas*, sendo este, até reduzido, no prefácio de Jorge de Sena, a simples “prólogo de quanto veio depois” (1991 [1972], p. 17). Ao título, destacado na capa pelas letras maiúsculas, escritas em vermelho, numa fonte diferenciada, estão anexadas informações, que podem ser entendidas como um subtítulo: *as Quybyrycas poema éthyco em outavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitíssima athribuiçon de Frey Ioannes Garabatus*, seguido de dados sobre a edição.

Já no conjunto título/subtítulo da obra, ficam evidenciados importantes elementos que a compõem: a referência à batalha de Alcácer Quibir, de 1578, acontecimento doloroso da história portuguesa por marcar o desaparecimento do rei D. Sebastião e o período de crise em Portugal, com a ocupação espanhola no país; além disso, há a confusão de dois autores nos nomes de Camões e Garabatus (autoria que se multiplica

ainda, como veremos mais adiante); a sutil modificação de poema “épico” para *éthycó*, dando um tom diferenciado para o livro; e o uso latinizado da língua, que remete ao português antigo e que estará em toda a obra, em referência à data de *Os Lusíadas*.

A leitura é direcionada a fazer uma relação imediata com a obra de Camões, mas, ao mesmo tempo, já demonstra tratar não de temas heroicos, comumente associados ao poeta, e, sim de expor e refletir sobre o momento histórico que mais se buscou apagar da memória coletiva nacional. Exemplo mais claro deste silenciamento é o documentário feito por António Lopes Ribeiro para a Exposição do Mundo Português, no qual a batalha de Alcácer Quibir e os decorrentes 60 anos de ocupação espanhola são representados por uma tela preta e pelo som do toque de tambores. Se, em *Os Lusíadas*, o título pressupõe uma obra sobre um povo, descendente dos antigos lusos, em *As Quaybyrycas*, temos os descendentes de Quibir.

Escrito durante o período ditatorial português, *As Quaybyrycas* vai oferecer uma reflexão sobre a história de Portugal do século XVI, especialmente durante o reinado de D. Sebastião, em diálogo com o que ocorre no país durante o Estado Novo. Propõe-se ainda uma releitura de *Os Lusíadas*, buscando desvincular a epopeia de Camões do discurso nacionalista, que a associa ao “Acto Colonial”, escrito por Salazar, e a utiliza para exemplificar a forte ligação entre Portugal e suas colônias africanas, justificando a ideia de um império ultramarino. A paródia procura apontar o erro do sonho imperialista na época da expansão marítima, com o intuito de conscientizar o leitor do “futuro” (no caso o do presente) que está a viver uma situação similar de exploração, séculos depois.

Faz-se importante ressaltar que *As Quaybyrycas* são um “poema-outro”, como coloca Luís de Sousa Rebelo. Completamente diferente das apropriações feitas até então a partir de *Os Lusíadas*. Não podemos considerá-la uma simples paródia do poema, pois há um “aprofundamento crítico do seu lado humanístico, o rompimento com a sua escrita e uma meditação de caráter ético e filosófico sobre um período de graves repercussões na vida nacional” (Rebelo, 1987, p. 28).

ENTRANDO NO UNIVERSO DE FREY GARABATUS

Faz-se necessário tratar, mesmo que brevemente, dos sonetos que lançaram Frey Ioannes Garabatus como poeta. O rei D. Sebastião teria já, antes da escrita de *As Quaybyrycas*, sido dado como morto pelos textos de

Garabatus, dando uma explicação definitiva para o seu “desaparecimento”. Três sonetos seus são publicados no segundo número da revista *Caliban*, em 1971, em que, além dos poemas, é também publicado um trecho de *As Quybyrycas* no número seguinte. O primeiro soneto, intitulado *A lingua estorvada* fala, então, sobre o momento da morte do rei D. Sebastião, contendo seu “testamento”: “Tantas guitarras”. O poema condiz com o que é trabalhado em *As Quybyrycas* e com a narração do que ocorre na batalha de Alcácer Quibir, quando D. Sebastião tem uma epifania do quão vazias foram suas ações enquanto rei e esquece de dar o sinal de início do ataque: “Esquece ou desiste por se dar conta da “vanidade de suas acções?” (Garabatus, 1971, p. 64).

A confirmação da morte de D. Sebastião é explorada e descrita para acabar com o mito do sebastianismo e libertar “a dor do estar passivo” (Garabatus, Canto I, est. XVI) “creemos piadosamente ã sua escrarecida morte” (Garabatus, 1971, p. 64). Toca-se numa ferida que é, para o regime ditatorial, a maior vergonha nacional. Garabatus mostra que o rei morreu consciente, que a epifania durante a batalha teve efeito e permaneceu nos pensamentos do rei até o momento da sua morte. Ao mesmo tempo, propõe uma reflexão sobre a “vanidade” das ações colonialistas do Estado Novo, invalidando o símbolo da glória alcançada pela expansão marítima, D. Sebastião, que se mostra descrente quanto ao progresso, ao engrandecimento pela exploração de povos e territórios. Garabatus, ou aqui talvez caiba melhor nos referirmos ao seu ortônimo, António Quadros, reatribui carinhosamente significados a elementos deturpados pelo Estado Novo, dando ainda a chance a D. Sebastião de uma *mea-culpa*.

O segundo soneto trata sobre um famoso episódio da história portuguesa posto também em *Os Lusíadas*, o naufrágio de Manuel de Sousa de Sepúlveda, que junto da sua família passam “tantos trabalhos” nas terras de cafres. O acontecimento é documentado por um anônimo e é publicado na *História Trágico-Marítima*. No soneto, é abordado um elemento importante da história: a nudez a que são submetidos todos os cativos, inclusive a mulher de Sepúlveda, D. Leonor. Entretanto, a nudez não é tida como algo pecaminoso e desonrado. Inverte-se a situação: enquanto, no texto, todos sentem pena de D. Leonor e procuram se distanciar e não olhá-la, aqui, o eu-lírico a contempla: “[...] o corpo / amoroso desta dona se cobria / de pesada beleza como manto que eu ousava mirar sem ousadia” (Garabatus, 1971, p. 65). D. Leonor, no texto, morre pelo pudor,

completamente desconsiderado no poema no seu sentido pecaminoso, mas mantido pela ideia de uma vergonha ingênua, fazendo referência às mulheres, nos poemas de Camões, que são surpreendidas pela chegada de um homem, ao tomarem banho. Uma vergonha ingênua, sendo entendida como antes do conhecimento do pecado.

O terceiro poema fala sobre o ferimento que Camões sofre numa expedição militar em Ceuta e que o deixa caolho. Além da referência à guerra no norte da África, é trabalhada a ideia dupla do amor ideal para o poeta. É colocada a perda do olho como uma marca heroica: “as damas / te acharão mui contrairo a um donzel” (Garabatus, 1971, p. 66), como se isso facilitasse a ele a “carnalização” do amor, “ser zarolho lhe poupava ã esforço, pois na hora de ser de venus, o gosto lhe dava a vista sã por fechada, sendo jaa frechada a outra” (Garabatus, 1971, p. 66). É certamente uma ironia a aspectos que caracterizam a lírica de Camões: o heroísmo, a contradição do amor idealizado, simbolizado na musa nomeada Laura, em oposição ao amor físico, marcado pela figura de Vênus.

AMBIGUIDADE AUTORAL, “PREFÁCIO PERFEITO” DE SENA E A RESSIGNIFICAÇÃO DE “CAMÕES”

A questão autoral é extremamente significativa para a intenção da obra. O pseudônimo, ou heterônimo — considerando que há a criação de uma personalidade com características estéticas próprias — Frey Ioannes Garabatus teria sido contemporâneo e amigo de Camões e, segundo indícios apresentados no prefácio, teria levado a atribuição pelo poema a pedido do autor, por uma razão, pode-se dizer, de honra: “Assim como o rei não cumpriria com o poeta, o poeta não cumpriria com o rei cantá-lo de seu mesmo nome” (Sena, 1972, p. 26).

Jorge de Sena explica, assim, no seu prefácio a razão da dupla autoria, ou tripla autoria. Tripla, pois há ainda mais uma figura essencial que deve ser dada atenção quanto a essa questão: António Quadros, pintor, é a pessoa física que está por trás de João Pedro Grabato Dias (editor das *Quybyrycas*), Ioannes Garabatus e Mutimati Barnabé João, seus heterônimos num sentido bastante distinto do de Fernando Pessoa. Grabato Dias seria descendente de Frey Ioannes, e é também uma das personalidades que colabora com a dinâmica heteronímica a qual exige um coletivo de “ortônimos”: Jorge de Sena como prefaciador; Mota Lopes, jornalista que entrevista Grabato Dias para a revista *Tempo*, 1972; Rui Knopfli; autor da

fotografia divulgada com a publicação da entrevista; Eugénio Lisboa, responsável pela publicação de textos críticos sobre *As Quaybyrycas*. Juntos constroem uma “cena heteronímica” (Basto, 2016, p. 62), a qual põe em funcionamento uma dinâmica que faça do heterônimo e de sua obra algo real, o que faz o coletivo ser essencial para a sua existência.

Cabe destacar o papel importante de Jorge de Sena, verdadeiro especialista em Camões, ao redigir um prefácio, que é, deve-se apontar, uma obra por si só, em extrema conformidade com a construção irônica do poema. O prefácio contribui de duas formas contraditórias para a composição do heterônimo Ioannes Garabatus. Os estudos de Sena sobre Camões e a própria existência de um prefácio são elementos que dariam credibilidade e verossimilhança à obra de Garabatus; entretanto, sendo estes valores negados constantemente pelo poema, Sena corrobora com o caráter irônico do texto, negando essa credibilidade, ao abusar dos recursos acadêmicos formais, levando a uma exaustão de informações e dados: coloca 44 longas notas de rodapé, faz referências bibliográficas, tudo (ou quase), claramente, inventado por ele.

Isto é, o fato de Sena ser especialista reconhecido em Camões traz uma pressuposta legitimidade a *As Quaybyrycas*, mas a postura adotada no prefácio contraria essa pressuposição como se estivesse preparando o leitor para o que se segue: uma obra que recusa esse tipo de concepção formada consensualmente e que é anterior e exterior a ela. O que realmente importa em *As Quaybyrycas* é a sua mensagem, a vontade de destruir consensos, desconstruir atribuições impostas no seu conteúdo — como vimos quanto à apropriação do Estado Novo de elementos culturais portugueses — mas também pela sua estética. Isso já é experienciado pelo leitor desde o prefácio; ou seja, é o prefácio imperfeitamente perfeito. Ambos os textos “brincam” com a verossimilhança, fazendo, sempre, críticas astutas ao presente ditatorial.

O prefácio de Jorge de Sena talvez faça mais uso do humor e da ironia do que há em *As Quaybyrycas*, construída a partir da mistura de tons: jocoso, épico, burlesco, dramático, lírico, sarcástico (Sousa, 2000). Sena cria dispositivos no texto que presumem uma dificuldade de compreensão do leitor para debochar tanto do seu papel quanto de aspectos específicos da sociedade portuguesa. Por exemplo, ao escrever “tradição dantesca”, no texto, ele abre a seguinte nota de rodapé:

(5) De Dante, e não como poderia supor-se, de Júlio Dantas, aquele célebre autor de *A Ceia dos Cardeais*, *A severa* e outros clássicos, e que tem sido injustamente mais conhecido como quem presidiu por longos anos às poucas letras da Academia das Ciências de Lisboa (Garabatus, 1991, p. 16).

Ou com referências bibliográficas como “(7) Cf. Pe. Pilírio dos Reis Leitão do Prado, *Os apátridas de 70 e a Conspiração Anti-Camoniana*” (Garabatus, 1991, 17), ou ainda a nota sobre a indagação do ano de morte de Camões, data importante para o Estado Novo, por usá-la como símbolo de morte da pátria, como mais uma forma de apagamento da derrota vergonhosa de Alcácer Quibir:

(12) Sobre a questão de se Camões morreu em 1579 como diziam os primeiros biógrafos, ou em 1580 como querem alguns documentos e o romantismo patriótico, veja-se o magistral estudo do Prof. Doutor Fernando Faria Osório de Castilho e Vasconcelos de Menezes Horta Pimentel, *O Museu Etnológico de Belém e a Sepultura de Camões, notas para estabelecimento do ano exacto do falecimento do Épico à luz da Arqueologia do Concelho de Vinhais [...]* De interesse, é o trabalho do genealogista B. Acha de Farol, *79 ou 80, um enigma histórico* (Garabatus, 1971, p. 20).

Através dessas citações pode-se ter uma dimensão do trabalho criativo e crítico de Sena para esse prefácio que é um grande deboche: do leitor, do crítico literário, dos estudos acadêmicos, e do próprio prefácio em si, com suas desnecessárias frases longas e excessivas notas. Como podemos ver no trecho a seguir, as frases são construídas com apostos que acabam servindo de espaço para os comentários do autor, sendo, muitas vezes, mais longos do que a frase principal:

Dez cantos – e foi Faria e Sousa o respeitado pai da camonologia, quem primeiro terá apontado, nos seus valiosos comentários ao poema de Camões, como, de todos os estão modernos fôra o mesmo Camões quem primeiro chamara às divisões da sua produção narrativa cantos, colocando-se assim sob a égide da tradição dantesca – tinha e ainda tem o poema camoniano (Garabatus, 1971, p. 16).

Uma frase enorme que não tem nenhum valor de conteúdo em si, pois o que é expandido numa escrita “pomposa” e em tantas linhas é a simples constatação de que *Os Lusíadas* têm 10 cantos e que Camões usava a palavra “cantos” para dividir seu poema. Nada que alguém com um

mínimo conhecimento da obra não saiba. Ele ridiculariza a frivolidade que o trabalho “academicista” pode apresentar, quando se prioriza a busca por um texto grandiloquente (no caso acima, tanto, que chega a ser confuso), em detrimento de um conteúdo relevante a ser transmitido.

Mais adiante, Sena desenvolve uma lógica matemática para encontrar uma explicação para a relação do número de estâncias do poema camoniano com o de Garabatus e depois de vários cálculos chega à conclusão que “Nem mais nem menos do que ser 1180 o ano de 1580 subtraído dos 400 anos que nos separam da 1ª edição de *Os Lusíadas!*” (Garabatus, 1971, p. 20). Ao utilizar a data de morte de Camões e a comemoração dos 400 anos de publicação do poema, faz uma crítica ao discurso nacionalista, que se valia destas datas através de grandes comemorações, visando sempre a alienação da população e a instrumentalização do nome de Camões e da sua obra a favor do discurso ditatorial.

Jorge de Sena constrói um texto que simplesmente não condiz com uma primeira impressão que se tem de um especialista em Camões ao escrever um prefácio para uma obra que se aponta como continuação de *Os Lusíadas*. Ele destrói qualquer credibilidade que a sua carreira acadêmica dá ao seu trabalho e, ainda assim, diverte-se com a descarada falsa verossimilhança que ele confere à obra ao trazer documentos históricos sobre a vida de Ioannes Garabatus que elucidam o problema da ambiguidade autoral. Tanto o prefácio, quanto *As Quybyrycas*, brincam com verdades históricas, subvertendo, de certa forma, os padrões dos seus meios de escrita, daquilo que se pressupõe ser um prefácio e do que se pressupõe ser um poema épico; mas, ao mesmo tempo sem deixarem de sê-los. Mantêm-se no padrão até o limite necessário para que o texto não seja algo que não um prefácio ou um poema épico, porém inovando o suficiente para que não seja o comum. O jogo com a verdade histórica deve se manter até o ponto que a piscadela irônica ao leitor faça sentido. Ou seja, não pode ser um poema totalmente camuflado na literatura do século XVI, nem uma completa modernidade, pois isso diminuiria seu potencial subversivo. O mesmo serve para o prefácio.

A autoria complexa da obra mostra não apenas uma vontade de fazer uma referência direta a Camões, mas a intenção de, ao fazê-la, pôr em causa todo o significado atribuído ao seu nome. Põe também em questão um desejo de dificultar uma possível canonização, indo contra ao que é feito

com *Os Lusíadas*. O prefácio de Jorge de Sena contribui com essa intenção de desconstruções de imagens e conceitos estabelecidos e privilegiados de forma superficial pela sociedade, desconstruindo seu próprio “nome”, num prefácio riquíssimo em dados falsos. O caráter didático de *As Quibyrycas* está, além da reflexão histórica proposta, nessa intenção de desmistificação, de desapropriação e de “desmonumentalização” do nome Camões e de sua obra como emblemas da nação portuguesa.

O USO PROPAGANDÍSTICO DE *OS LUSÍADAS* E O SEU SOCORRO POR *AS QUIBYRYCAS*

A percepção de *Os Lusíadas* como sendo símbolo nacional pela narração da história épica de Portugal é produto de uma leitura superficial da obra, que não leva em conta as características contradições que marcam tanto a produção lírica e épica do poeta. Como, por exemplo, a constância de um espírito cavalheiresco em contraste aos elementos humanistas, em *Os Lusíadas*, ou a sua dificuldade de síntese de um amor carnal e um amor erótico, presente na maior parte da lírica camoniana. Mesmo antes da instauração da ditadura, Camões já era utilizado pela política como instrumento para criação de um sentimento patriótico na população. Banalizou-se, então, a ideia de que *Os Lusíadas* é sinônimo de uma exaltação da expansão marítima e do seu passado glorioso; entretanto, essa é uma leitura construída para conciliar com os interesses políticos. Apagou-se o caráter literário da obra. A guerra colonial era um retomar a epopeia; os soldados eram os novos heroicos marinheiros. *Os Lusíadas* eram utilizados como mais uma forma de colocar Salazar e seus feitos como algo que estava previsto na história portuguesa, como se estivesse realizando aquilo que Camões já havia elogiado e previsto para o futuro do país.

É preciso lembrar, no entanto, que Camões é, antes de um profeta, um ser perturbado que constrói uma lírica

na maioria dos casos, profundamente conturbada, dividida entre o anseio espiritual e a força dos desejos, amargurada pelo sentimento de culpa, pela saudade, pela insatisfação; comprazendo-se nesse sofrimento e ao mesmo tempo detestando-o; procurando sempre no meio deste labirinto amoroso um fio que o leve a entendê-lo e a entender-se (Matos, 1980, 49).

Toda essa complexidade, que é algo particular de Camões, é esquecida em detrimento do discurso nacionalista que se divulga sobre *Os*

Lusíadas. Essas contradições não deixam de aparecer na sua épica. “Camões vê a história de Portugal pelos olhos dos autores dos romances de cavalaria, como uma série de proezas de armas individuais” (Saraiva, 1980, p. 141), em contraponto ao pensamento humanista adverso à guerra, à concepção cavalheiresca de linhagem e aos decorrentes privilégios de nascimento da nobreza.

O poeta, pelo contrário, cobra, além do rei, dos nobres sobre sua responsabilidade na aplicação das leis e censura aqueles que desonram a linhagem. Entretanto, vai trazer concomitantemente aspectos humanistas ao texto, no discurso do Velho do Restelo, em que Camões se permite provocar juízos sobre a aventura de Gama, — pois acredita que a imortalização dos feitos heroicos só ocorre através da poesia, colocando-se, então, numa posição superior à dos heróis — mostrando uma outra visão sobre a viagem à Índia, além de expor uma noção territorial de pátria e uma ideia moderna de Estado.

A propaganda faz uso desse aspecto da obra, recontando a história do país como uma série de feitos militares, quando há na verdade uma maior complexidade envolvida. Há contradições ideológicas decorrentes dessa cultura humanística de Camões e a sua herança cavalheiresca, “as quais estão na raiz da estrutura formal do seu poema” (Saraiva, 1980, p. 150). Camões expõe uma visão crítica da época em que vive e busca compreender a história de Portugal e interpretar seu papel na história universal.

No livro *Luís de Camões estudo e antologia*, de António José Saraiva, publicado em 1960, ou seja, durante a ditadura, é defendida a ideia de que, na verdade, os deuses mitológicos constituem “a mola real do poema”, sendo eles

as criaturas que sentem, se apaixonam, intrigam e fazem rebuliço. Vasco da Gama [...] é muito mais hirto e pétreo do que o gigante Adamastor, apesar de este ser um monte. E ninguém nem nada n’Os *Lusíadas* tem o vulto, a irradiação a personalidade provocante, de Vénus. Se nalguma coisa Camões contribuiu para o fundo de personagens da nossa tradição cultural, foi com o Adamastor e Vénus, não com o Gama ou com Nuno Álvares (Saraiva, 1980, p. 158-159).

São as ações dos personagens mitológicos que estabelecem a unidade formal da obra, fazendo eles parte de uma ação com início, meio e fim, diferentemente das personalidades portuguesas que são evocadas

isoladamente numa ordem cronológica, e não constituindo uma narrativa em si, falta um pano de fundo.

A mitologia não é um simples ornato ou uma obrigação formal em *Os Lusíadas*, ela é fundamental. Saraiva mostra que o poeta foi influenciado por uma fábula da obra de Rabelais, *Pantagruel*, para a construção da narrativa, na qual os deuses se preocupam com a ousadia dos humanos e a forma de eles se divinizarem é “sentarem-se à mesa connosco e tomarem como mulheres as nossas deusas” (Saraiva, 1980, p. 161). Justamente o que ocorre na passagem da Ilha dos Amores, onde os navegadores são recompensados por seus feitos e onde são igualados aos deuses, mostrando, assim, a lição humanística das navegações: a fé na capacidade conquistadora humana, de dominar a natureza e a vontade de liberdade em face do destino.

É altamente significativo que Camões tenha expresso o optimismo da Renascença através desta fábula mitológica e não através dos heróis históricos. Estes exprimem, antes, um sentimento cavalheiresco da vida e estão limitados pelo curto horizonte da tradição guerreira. Os deuses, pelo contrário, exprimem um sentimento pacífico e universalista (Saraiva, 1980, p. 162).

Interessante essa interpretação que desvincula completamente a leitura de *Os Lusíadas* do discurso redutor nacionalista. Amplia-se a obra a uma dimensão de pacificidade e universalidade e evidencia-se a forte contradição presente no poema e a importância dos deuses, que ocupam um espaço tão ou talvez até maior para a obra, mas que foi (e ainda é) desconsiderado devido à sua associação ao discurso nacionalista. Em meio a tantas contradições, o que se pode afirmar sobre grande parte da produção camoniana é uma constante busca pela beleza e, em *Os Lusíadas*, é no mundo mitológico que ela é explorada. Saraiva (1980, p. 166) ainda coloca que

O pensamento de Camões, como o de Miguel Ângelo [...] é o de que o grau superior da realização humana é o da gratuidade da arte. Assim, o pensamento mais profundo e mais vivo d’*Os Lusíadas* não é o expresso pelos seus heróis e pelas acções ferozes por eles praticadas, mas sim o representado pelo mundo gratuito dos seus deuses e deusas.

É comum, quando se fala da obra ou mesmo do seu nome, associá-la à ideia da construção de uma narrativa épica, que traz como aspecto

principal os momentos históricos gloriosos da nação. Contudo, depois de ler o estudo de Saraiva é que se percebe tamanha a riqueza literária e a complexidade do poema e o quanto se perde dela pelo condicionamento da leitura nacionalista imposta.

Na entrevista concedida por Grabato Dias à revista *Tempo*, é perguntado se ainda é válido ler Camões e a resposta é

Atrevo-me a dizer que só Camões vale a pena, pois que só nele acharemos as chaves e gazuas com que abriremos portas para os outros, ainda os que o antecederam. [...] Eles esperam-nos na sua própria contemporaneidade, e nós sabemos-lo tão bem e cremos a rota tão custosa, que diariamente abdicamos de ir para lá (Garabatus, 1972, p. 4).

A partir disso, pode-se perceber a necessidade de se ler Camões para que ele seja libertado desse cânone que manipula seu conteúdo, libertando também a própria população do cânone e oferecendo espaço a novos escritores, que não sejam sombreados pelo nome Camões. Faz alusão também à importância de se considerar o poema e o poeta contextualizados no seu tempo. A sua apropriação pelas outras épocas é inerente à sua condição de livro, entretanto, não se pode aceitar a instrumentalização da obra, retirando sua qualidade artística, para favorecer um discurso político qualquer que seja.

O importante papel do mundo mitológico em *Os Lusíadas* é reduzido em *As Quaybyrycas*, apesar de, certas vezes, serem evocados no texto. O “Invoco-me” (Garabatus, Canto I, est. XII) no poema exprime não só um pensamento humanista do homem como único responsável por suas ações e seu destino, mas também, foca toda a atenção do plano narrativo na história portuguesa; ao contrário de Camões, que privilegia os deuses para compor personagens bem caracterizadas e “reais”. Vasco da Gama, em *Os Lusíadas*, é uma figura apagada, assim como todos os personagens portugueses; ele serve apenas para recitar as belas composições de Camões, não tem que resolver nada pela sua ação própria. No lugar de herói, Camões oferece abstratamente, no paratexto, o paradigma do verdadeiro chefe militar. *As Quaybyrycas* vai se preocupar, então, em fazer dos personagens portugueses figuras humanas, que erram, e, por causa do seu viés didático, precisa retirar os deuses do campo das ações e responsabilizar os seus verdadeiros autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra propõe, então, uma releitura (não uma reescrita) do nome Camões e de *Os Lusíadas*. Uma chance dada ao poeta de ter seu texto desconectado do discurso colonialista. Tira proveito (em vez de ignorar) das ambiguidades postas na obra de Camões e, que tão bem caracterizam o poeta, abrindo para diversas possibilidades de leitura. Garabatus, apoiando-se na voz do Velho do Restelo: “eis-me nos restos, velho, e em restelo” (Garabatus, Canto I, est. IV), traz, como eu-lírico, um Camões mais maduro, que vai se arrepender de certos valores do passado (“Mas hoje o ponto extremo onde me vejo por idade chegado, me aclara o entendimento”) (Garabatus, Canto II, est. ECCXLII); por exemplo, a confiança que faz na guerra e nas armas, decorrente da sua formação cavaleiresca, “não se aprende, Senhor, na fantasia / sonhando, imaginando ou estudando, / senão vendo, tratando e pelejando” (Camões, Canto X, p. 153). É como se António Quadros possibilitasse a Camões opinar sobre a história de Portugal com uma perspectiva de séculos depois.

Há, em *As Quybyrycas*, uma visão de reprovação geral da matança, através de imagens impactantes da crueldade do ser humano. Associa, por exemplo, os condenados pela Inquisição à morte na fogueira ao churrasco: “Quando em festa de caça há um churrasco, porquê ninguém se lembra de ter asco?” (Garabatus, Canto VII, est. EDCCXVII). Mostra a guerra como algo negativo para todos, “Pois por qualquer lugar onde homem chora nem fé nem cor de pele isto minora” (Garabatus, Canto I, est. EXCIX). A obra provoca constantemente um reenvio ao presente, fazendo referência a Portugal do Estado Novo e questionando a legitimidade da guerra colonial. Procura causar na sociedade portuguesa a epifania que D. Sebastião tem em Alcácer Quibir: “Que me queria eu assim tão lêdo / na pressa de chegar a quê?” (Garabatus, Canto X, est. EMLXXIV).

As Quybyrycas são uma confusão de autoria, uma confusão de gêneros literários e, principalmente, uma confusão de épocas. É uma obra de libertação de nomes, concepções e conhecimentos impostos. Uma fuga de padrões, ainda que, de certa forma, extremamente ancorado nas tradições. Ela não busca trazer as derrotas portuguesas, mas, sim, lembrar momentos de dificuldade da história, para se fazer uma reflexão “éthyca” dela, visando sempre a conscientização do leitor. No entanto, ela não desconsidera os feitos portugueses, apenas condena a não-reflexão e o não-assumir de derrotas na história portuguesa, importante para se aprender

com os erros e evitá-los no futuro, ou não os manter no presente, como é o caso do Estado Novo. A obra ataca a essência da política ditatorial e como coloca Basto (2016, p. 54) é “Um trabalho fundamental para descolonização das palavras e da gesta lusófona”.

REFERÊNCIAS

- BASTO, Maria-Benedita, “‘Camões’ em Moçambique à procura d’As *Quybyrycas* de Garabatus. Cânone, geopolítica e descolonização”. In MACEDO, Ana Gabriela; BRUGIONI, Elena; PASSOS, Joana (eds.). *Prémios literários: o poder das narrativas / As narrativas do poder*. Porto: Edições Afrontamento, 2016. p. 53-74.
- GARABATUS, Frey Ioannes. *As Quybyrycas: Poema ético en outavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitissima athribuiçon*. Lourenço Marques: As Quybyrycas (1972), Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- GARABATUS, Frey Ioannes. *Caliban* (3 e 4). Edição Facsimilada. Maputo: Edição do Instituto Camões, Centro Cultural Português, 1972.
- GARABATUS, Frey Ioannes. *Caliban* (2). Edição Facsimilada. Maputo: Edição do Instituto Camões, Centro Cultural Português, 1971.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Introdução à poesia de Luís de Camões*. Lisboa: ICLP, 1996.
- MIGNOLO, Walter. “Uma outra língua: mapas da linguística, geografias literárias, paisagens culturais”. In: MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- REBELO, Luís de Sousa. “As ‘Quibíricas’ de Grabato Dias ou o discurso da ruptura”. *Colóquio Letras*, n. 99, p. 21-28, setembro-outubro, 1987.
- SARAIVA, António José. *Luís de Camões estudo e antologia*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.
- SENA, Jorge de. “Um imenso inédito semi-camoneano, e o menos que adiante se verá”. In: GARABATUS, Frey Ioannes. *As Quybyrycas: Poema ético en outavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitissima athribuiçon*. Lourenço Marques: As Quybyrycas (1972), Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- SOUSA, Martim. “João Pedro Grabato Dias ou a ousadia expressional: um grito neomedieval de um poeta excepcional a inscrever no futuro”. *Revista Millenium*, n. 17, 2000. Disponível em

<https://repositorio.ipv.pt/handle/10400.19/932?locale=en>. Acesso em: 08 jan. 2023.

Recebido em 13 de janeiro de 2023
Aprovado em 22 de outubro de 2023

Licença: 

Renata de Oliveira Klipel

Mestranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES. Graduada em Licenciatura em Letras (Língua e Literatura Portuguesa e Francesa) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada em Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales, no percurso Portugais, pela Université Paris-Sorbonne Paris IV.

Contato: renataklipel@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9294-7212>

TEMPO E MEMÓRIA: CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO EM *A CIDADE DE ULISSES*

TIME AND MEMORY: CONSTITUTION OF THE SUBJECT IN A CIDADE DE ULISSES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p226-237>

Rosilene Aparecida Froes Santos ^I

Marcio Jean Fialho de Sousa ^{II}

RESUMO

Partindo da perspectiva de que no mundo da pós-modernidade o sentido de todas as coisas está no princípio do movimento e da construção, a proposta deste estudo é analisar como os mecanismos da memória corroboram para a constituição do sujeito por meio de narrativas demonstradas no livro *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, publicado em 2011. Desse modo, o estudo que segue neste artigo parte dos pressupostos teóricos de que a memória individual e coletiva são auxiliares no processo de construção do sujeito, por meio de processos de rememoração e da percepção da presença do mito, do imaginário e da ficção para o desenvolvimento, não só do eu ou de territórios, mas da própria realidade humana. Para essa análise, foram utilizados, como aporte teórico, as contribuições de Le Goff (1990) e Stuart Hall (2021).

PALAVRAS-CHAVE

Teolinda Gersão; Memória; Constituição do sujeito; *A cidade de Ulisses*.

ABSTRACT

Starting from the perspective that in the world of postmodernity the meaning of all things lies in the principle of movement and construction, the purpose of this study is to analyze how the mechanisms of memory corroborate to the constitution of the subject through narratives demonstrated in the book *A cidade de Ulisses*, by Teolinda Gersão, published in 2011. Thus, the study that follows in this article, starts from the theoretical assumptions that the individual and collective memory are auxiliary in the process of construction of the subject, through processes of remembrance and the perception of the presence of the myth, the imaginary and the fiction for the development, not only of the self or of territories, but of the human reality itself. To analyze, we have considered the contribution of Le Goff (1990) and Stuart Hall (2021).

KEYWORDS

Teolinda Gersão; Memory; Constitution of the subject; *A cidade de Ulisses*.

^I Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil.

^{II} Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil.

INTRODUÇÃO

A nossa memória é uma ficção. Isso não significa que ela seja falsa, mas que, mesmo não sendo solicitada, ela passa o tempo todo ordenando, associando, articulando, selecionando, excluindo, esquecendo, ou seja, construindo, fabulando.
(Nancy Huston)

O exercício da memória e do apagamento é um instrumento complementar à constituição do sujeito que, por meio da História e na História, constrói-se constante e progressivamente. Desse modo, o pensamento fixo no presente é capaz de produzir um sentimento equivocado de que o hoje é o motivo de toda a existência, como se o ontem pudesse ser ignorado, e o futuro, apenas uma consequência natural da vida. Por outro lado, ainda que as reflexões sobre o hoje não devam ser exclusividade ou mesmo foco, a preocupação excessiva com o passado e ou com o futuro também é capaz de produzir sentimentos de angústia associados ao que fora, assim como também produzir os efeitos da ansiedade sobre o que virá. Como afirma Orlando Grossegeesse (2001, p. 110), “A consciência de sermos sobreviventes faz-nos avaliar nossa vida como hipoteticamente acabada”, fugindo então dessa assertiva apresentada pelo pesquisador, fugindo das pretensas certezas, o equilíbrio parece ser o caminho mais sensato para a reflexão e para a vida.

A reflexão que se apresenta nesse parágrafo inicial justifica-se como um preâmbulo para a discussão a que se propõe neste estudo, pois a hipótese de uma “vida acabada”, ou seja, completa em toda a sua complexidade, como se nada mais pudesse vir a agregar, traz em sua essência o sentimento de certeza sobre “si”, como se o “quem sou” não pudesse vir a ser o “quem serei”, tal como preconizado, por exemplo, por Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2011). Ou seja, no mundo da pós-modernidade, a ideia do construído e estagnado cede o lugar para o movimento, para o sentido de que tudo e todos estão sempre em constante transformação, em construção; não há completude, há processo.

Nesse sentido, a proposta deste estudo é analisar os mecanismos da memória como instrumento para a constituição do sujeito por meio de narrativas demonstradas no enredo do livro *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, publicado em 2011.

PAULO VAZ E OS MOVIMENTOS DO TEMPO E DA MEMÓRIA

Tudo o que importa na vida se passa também sempre no nível do imaginário. Para o bem ou para o mal. Pelo menos com os artistas é assim. La pittura è cosa mentale, disse Leonardo noutro contexto, mas também poderia aplicar-se a este
(Gersão, 2011, p. 23)

Tendo como ponto de partida a fala de Leonardo da Vinci que afirma que “A pintura é coisa mental”, e compreendendo a pintura, nesse caso, como metonímia da arte, percebe-se a abertura de um campo discursivo acerca da relação estabelecida entre vida e imaginário, campo esse trilhado pela escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão, por meio de suas obras, nas quais convida o leitor a fazer reflexões cada vez mais contundentes acerca de si e da sociedade, o que confirma o fato de que “o leitor deve buscar reconhecer nos personagens de um romance não é o autor. É ele próprio” (Huston, 2010, p. 130).

Não por menos, *A cidade de Ulisses*, publicada em 2011, ao apresentar uma narrativa guiada pelo narrador-personagem, em um enredo que entrelaça a memória individual à memória coletiva, propicia ao leitor processos reflexivos embasados no contexto histórico. A autora, com sua maestria, constrói um enredo que leva o leitor a reconhecer o vínculo indissociável entre o “eu”, a história e a arte, bem como o processo de constituição do sujeito atrelado ao espaço e ao tempo, tendo como fio condutor a memória.

Na obra *A cidade de Ulisses*, o enredo constrói-se a partir das memórias da personagem Paulo Vaz, um artista plástico, que ao ser convidado para fazer uma exposição sobre a cidade de Lisboa é levado a rememorar suas vivências e sentimentos:

Muitas das minhas obras foram feitas a partir de uma paixão qualquer, as mulheres foram fontes de energia ou ponto de partida para muito do que produzi.

Dessa vez também será assim, A memória, como deve estar lembrado, é a mãe das musas (Gersão, 2011, p. 23).

O convite para a montagem da exposição leva Paulo Vaz a passar por um longo processo de reflexão que será distribuído em três capítulos, sendo que, no primeiro capítulo, três partes conduzem as primeiras

reflexões como num processo de anacorese do narrador-personagem: “Em volta de um convite”, “Em volta de Lisboa” e “Em volta de nós”. Nesse sentido, ao receber o convite, Paulo Vaz começa a pensar sobre a possibilidade ou não de aceitar, ou seja, quais seriam as vantagens e as desvantagens em aceitar fazer uma exposição? Pois, apesar de ter como pano de fundo a constituição de Lisboa, seria a sua própria constituição, tal como afirmara no início do projeto com Cecília: “Lisboa era um pano de fundo, em geral desfocado porque a nossa atenção se dirigia para outras coisas, só por vezes se centrava na cidade” (Gersão, 2011, p. 42).

Durante as suas reflexões, foi inevitável lembrar-se de Cecília Branco.

Na verdade achei o projeto insensato e não o levei a sério da primeira vez que ele veio ter comigo e com a mulher com quem vivia na altura, aliás a pessoa mais criativa e dotada que alguma vez conheci. Por razões que não vêm ao caso, ela não poderá agora levar a cabo a colaboração que nessa época existiu. Mas, como terei oportunidade de informar o CAM em tempo hábil, o seu nome deverá também constar, porque tratou de um projeto de ambos (Gersão, 2011, p. 22).

Afinal ela, seu grande amor, é quem tinha pensado inicialmente em fazer uma exposição desse tipo.

Desse modo, aceitar o convite implicaria se aproveitar de uma ideia que não era dele, aliás, ao pensar na estrutura da exposição só lhe vinham as ideias de Cecília Branco, afinal, ela não parava de falar sobre o projeto que daria vida à exposição de Lisboa. Na verdade, para ela a exposição em construção não tinha como fim expor a Cidade, era algo mais intimista, “Era um divertimento, um jogo privado com que desafiávamos a imaginação um do outro. Andávamos por aí, e olhávamos a cidade como se nos pertencesse e fôssemos construir alguma coisa a partir dela” (Gersão, 2011, p. 19), essa ‘coisa’ a ser construída era eles próprios.

Na sequência, veio à reflexão sobre a própria cidade de Lisboa, sobre as possibilidades criativas, míticas e históricas de cidade: a história de Lisboa se confunde mesmo com a história de Portugal. Culminando pela reflexão sobre o “nós”, ou seja, sobre eles mesmos, sobre quem são, quem foram e como se formaram.

Seguido pelo capítulo que fala sobre a vivência de Paulo Vaz e Cecília Branco, concluindo com o capítulo três que dá conta da exposição “A cidade de Ulisses”. Todo esse percurso se organiza analogamente como

em um processo de anacorese, onde a constituição do sujeito chega a uma conclusão não fechada, mas cíclica e contínua, em um processo que se inicia pelo conflito inicial que leva à reflexão, no caso o convite para a exposição, seguindo de um processo de reflexão, que se dá em locais apropriados ao silêncio, Paulo Vaz vai para o jardim que, segundo Orest Ranum (1991), em *Os refúgios da intimidade*, é um lugar apropriado para o encontro consigo. Desse modo, conforme Sousa (2019, p. 34), “a anacorese é um exercício de autoconhecimento, provocado por um conflito interior inicial” (Sousa, 2019, p. 34).

Nesse processo de autorreflexão, a personagem é levada à *reconstrução* de si, ou mesmo à *construção* de si, visto ser a constituição do sujeito um processo contínuo, como já afirmamos anteriormente. Dessa maneira, escrito por meio de perspectivas que representam direta ou indiretamente certa *doxa* discursiva presente nas narrativas autobiográficas, *A cidade de Ulisses* introduz uma narrativa que traz à baila discussões que apresentam questionamentos ao discurso mítico corrente na cultura portuguesa, como o peso da tradição e a condição feminina, perspectivas essas que se fazem presentes nos mais diversos estudos dos textos de Teolinda Gersão.

Segundo Álvaro Cardoso Gomes, “pode-se dizer que Teolinda Gersão escreve histórias exemplares (sem que isso implique necessariamente um final moral), arquetípicas, que servem para, criticamente, comentar as relações humanas deterioradas” (Gomes, 1993, p. 74).

Nesses termos, passando para uma análise um pouco mais detalhada, em *A cidade de Ulisses*, a narrativa se desenvolve por meio de reminiscências da memória de Paulo Vaz, artista plástico, a partir do convite que recebe para que organize uma exposição sobre a cidade de Lisboa, como já mencionado anteriormente. Sendo assim, receber o convite não seria um problema em si; o conflito, porém, surge, ao analisar se aceita ou não tal convite, visto que falar sobre Lisboa significaria falar sobre uma história de amor, a sua própria história de amor com Cecília Branco e também de seu amor pela cidade de Lisboa:

Ao “percorrer múltiplos caminhos entre os mitos e a História, a realidade e o desejo, a literatura e as artes plásticas, o passado e o presente, as relações entre homens e mulheres, a crise civilizacional e a necessidade de repensar o mundo”, o romance gersiano nos revela

que “o olhar” do sujeito errante “concentra em si a inteligência e as paixões”, ao buscar decifrar a cidade labiríntica, o próprio país, o outro com quem se depara e a si mesmo (Faria, 2018, p. 177).

Ante o exposto, o que chama a atenção do leitor é como Paulo Vaz, narrador protagonista do romance, ao recuperar suas memórias, acaba por se surpreender com as descobertas externas, sobre a sua ex-companheira, Cecília Branco, acaba por revelar a si mesmo, como em um processo de desmascaramento de si, um desvendar.

Por outro lado, vale ressaltar que o enredo em primeira pessoa dessa obra gersiana, ao levar o leitor às estratégias de leitura pertinentes à leitura de textos autobiográficos, identifica a chamada

autobiografia da personagem da ficção na qual “[...] o enredo é exposto por uma personagem – criada pelo autor que a molda no sentido de conferir-lhe uma determinada identidade no interior da trama” – que narra suas experiências humanas e sociais (Bosi apud Leonal; Segatto, 2013, p. 204).

Retomando as memórias de Paulo Vaz, antes mesmo de aceitar a proposta de fazer a exposição sobre Lisboa, a personagem é levada a buscar, por meio das lembranças, Cecília Branco, com quem viveu um romance, que havia idealizado uma exposição sobre a cidade de Lisboa há anos. Ancorado a essas lembranças, Paulo Vaz traz à tona as especificidades das artes plásticas, evidenciando que essas “por vezes valiam não tanto por si mesmas mas pelo que suscitavam, e só podia ser traduzido em palavras: curiosamente o que sobre elas se dizia e escrevia podia ser muito mais interessante do que elas mesmas” (Gersão, 2011, p. 21), assim, com sua autonomia a arte torna-se veículo para outro mundo, mundo esse que suscita reflexões e palavras com alto grau de significado.

Também não seria excessivo afirmar que, diante do exposto, é possível aproximar as artes plásticas presentes na obra à arte dramática, como o teatro épico proposto por Bertolt Brecht, o qual faz uso de elementos para a efetivação do chamado *efeito de distanciamento* entre o espectador e a cena, que consiste em possibilitar que o receptor da arte se desapegue do real e seja levado ao mundo da reflexão, do imaginário, e, a partir de então, possa meditar sobre si e sobre o outro.

Dessa forma, a personagem criada por Teolinda Gersão tem ciência do papel da arte, uma vez que para ele “uma exposição seria uma

experiência que ficaria na memória e o significado, guardariam” (Gersão, 2011, p. 65), ou seja, a exposição não está vinculada somente ao divertimento ou informação, uma vez que suscita no espectador reflexões que culminam em transformação.

Paulo Vaz, por meio de seu exercício de rememoração, apresenta a construção de Lisboa e sua relação com a história de Ulisses, sua epopéia, seus relacionamentos amorosos, sua liberdade, dentre outros aspectos que são utilizados como fundamentos para vários fatos históricos, como as colonizações, a escravatura, o poderio da igreja, as grandes navegações e desenvolvimento científico em decorrência dessas.

Ao resgatar seu relacionamento amoroso com Cecília, Paulo Vaz traça um paralelo entre ele e a personagem mitológica Ulisses, sob a perspectiva das relações amorosas e da liberdade, com isso depreende-se que as ações que permeiam a sociedade lisboeta são originadas no mito e, que, portanto, enraízam-se e passam a ser inquestionáveis.

O exposto corrobora a reflexão feita pela escritora canadense Nancy Huston, em sua obra *A espécie fabuladora* (2010), a respeito das narrativas ficcionais: “Elaboradas ao longo dos séculos, essas ficções se tornam, pela fé que depositamos nelas, a nossa realidade mais preciosa e a mais irrecusável. Embora totalmente tecidas com o imaginário, elas engendram um *segundo nível de realidade*, a realidade humana” (Huston, 2010, p. 26).

Dessa forma, depreende-se que os mitos e as ficções, para além do imaginário, adentram a consciência humana e a constituição da realidade.

A escolha do que expor sobre Lisboa, não constitui uma tarefa fácil, ainda mais, quando a idealização de Cecília, *A cidade de Ulisses*, abre um leque de perspectivas, que se encontram vinculadas ao interesse individual, assim, a exposição a ser criada pela personagem tinha a ver com sua relação com Cecília, uma vez que “O modo como olhávamos a cidade tinha a ver conosco e com a nossa história. Desde logo porque o ponto de vista éramos nós” (Gersão, 2011, p. 67). A partir desse trecho, podemos retomar a ideia de memória coletiva e memória individual, proposta pelo historiador francês Jacques Le Goff, ou seja, a construção da memória coletiva tem suas raízes nas memórias individuais, tendo em vista que “A memória coletiva tomou, no século XIX, um volume tal que se tornou impossível pedir à memória individual que recebesse o conteúdo das bibliotecas...” (Le Goff, 1990, p. 403).

Diante dessa relação entre tempo, memória coletiva e memória individual, o narrador-personagem analisa a história de Lisboa sob a perspectiva de sua própria vida, e, no processo de reconstrução da história da cidade, passa por um processo de constituição de si próprio, o que nos faz aproximar o romance de Teolinda Gersão ao *romance de formação* proposto por Goethe, no qual a

“formação” não é um mero sinônimo para “cultura”, “instrução”, “erudição” etc. Buscar sua “formação” significa também buscar uma desenvoltura nos assuntos mundanos, fazer novas experiências, aproximar-se o máximo possível de uma (sempre inatingível, porém) “maestria de vida”. “Formação” não significa, portanto, apenas adquirir novos conhecimentos, mas também redimensionar o já sabido, passar em revista, criticamente, as opiniões, os juízos e “pré-juízos”, conceitos e “pré-conceitos” e, desse modo, estar inserido num processo de contínuas transformações (Mazzari, 2018, p. 17).

Assim, Paulo Vaz, ao expor, por meio das memórias, os acontecimentos de sua vida na busca por uma perspectiva que permeie a exposição da cidade de Lisboa, apresenta ao leitor a tradição narrativa criada por Goethe, caracterizada por fazer

seu herói aspirar, mesmo que inconscientemente, a “buscar minha plena formação, tomando-me tal como existo”, [...] romances, portanto, que colocam em cena personagens em busca de autocompreensão, em processo de amadurecimento, aperfeiçoamento, aprendizagem, num confronto educativo com a realidade, não importando se o “caminho de formação” (*Bildungsweg*) narrado conflui para um desfecho relativamente bem sucedido ou se termina com a derrocada do protagonista (Mazzari, 2018, p. 29).

Com isso, o narrador-personagem ao tentar reconstruir a história de Lisboa, tendo por base as suas memórias, passa em revista a sua própria vida, e nesse processo de revistar-se culmina na autorreflexão e na autoformação.

Paulo Vaz percebe a necessidade de passar a limpo alguns acontecimentos e sentimentos, contudo, é com a morte de Cecília que essa necessidade se intensifica. Assim, para ele, a construção da exposição d’*A cidade de Ulisses* não é, simplesmente, apresentar a cidade aos espectadores; é, sobretudo, reconstruir Cecília, reconstruir a si mesmo, e, dessa forma o

narrador-personagem retoma a relação entre Ulisses e Penélope para justificar a sua relação com Cecília,

Interrogava-me como teria sido, se tivesse vivido a vida toda contigo. Se era a tua ausência que te tornava única, porque através da imaginação eu te via maior do que o real.

Imaginava o que dirias:

– É muito fácil ser o maior dos amantes, se houver o mar ou a morte de permeio.

Ulisses ama Penélope acima de tudo no mundo, se entre eles estiver o mar e ele puder amar todas as mulheres, dirias.

Com a lucidez que sempre te conheci.

Ter-te-ia sido infiel, se tivesse vivido contigo? É possível que sim, mas apagaria os vestígios, para que nunca soubesses.

Não irias acreditar que a infidelidade pode não ter a menor importância, quase ninguém acredita nisso (Gersão, 2011, p. 176).

Com isso, evidencia-se a ideia do mito enraizado socialmente e seu poder de tornar acontecimentos e sentimentos inquestionáveis. Nesse sentido, cabe retomar Nancy Huston e sua reflexão acerca da relação entre mito e realidade, “Não existe o mito de um lado e a realidade do outro. O imaginário não apenas faz parte da realidade humana, ele a caracteriza e a engendra” (Huston, 2010, p. 87). Nessa perspectiva, o sentido humano constrói-se a partir de narrativas, de histórias, de ficções.

Corroborando o exposto, a narrativa de Teolinda Gersão, aqui utilizada como objeto de análise, em seu último parágrafo, estabelece uma relação entre o retorno de Pedro Vaz para sua amada e o retorno de Ulisses para casa, bem como a relação entre o mito e a realidade:

Um homem vencida os obstáculos do caminho e voltava finalmente para uma mulher amada, que tinha esperado por ele a vida inteira.

Havia milénios (sic) que homens e mulheres viviam a esperança dessa história. E uma vez por outra, talvez não muitas vezes e talvez apenas para alguns, bafejados pela sorte, pelo acaso ou pelos deuses, essa história inverossímil do regresso a casa entrava na vida real e acontecia (Gersão, 2011, p. 254).

Nessa perspectiva, *A cidade de Ulisses* apresenta um diálogo profundo entre a arte, a história e o indivíduo, ao propor uma viagem pela história de Lisboa e a história do narrador-personagem, possibilitando ao

leitor reflexões acerca da constituição da cidade e, de forma mais intensa, do “eu”.

Ao evidenciar que “Os turistas fogem em geral de si mesmos e procuram, obviamente, as cidades reais. Os viajantes vão à procura de si noutros lugares e preferem as cidades imaginadas. Com sorte conseguem encontrá-las. Ao menos uma vez na vida” (Gersão, 2011, p. 181), a obra propõe ao leitor, mais que conhecer a história de Lisboa, propõe uma viagem cujo destino é o próprio “eu”, ou seja, uma viagem em busca de si.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Refletir acerca do livro *A cidade de Ulisses* torna-se uma tarefa altamente complexa, tendo em vista que essa e as demais publicações de Teolinda Gersão apresentam perspectivas muito ricas acerca da essência humana. *A cidade de Ulisses*, ao propiciar reflexões a respeito da formação do eu, por meio do enredo constituído através das memórias da personagem Paulo Vaz, propicia ao leitor não só conhecer a história de Lisboa, objetivo inicial da narrativa, como também a história da personagem que, de pano de fundo, passa a ganhar destaque no enredo.

Recuperando a perspectiva de Álvaro Cardoso Gomes (1993), para expressar as relações humanas e suas conflituosas perspectivas, o leitor atento poderá perceber como a personagem Paulo Vaz lida com seus próprios medos e com seus conflitos interiores por meio de um processo análogo aos caminhos da anacorese, que se configura como uma prática de autoconhecimento. Por meio do convite para fazer a exposição, Paulo Vaz tem a motivação, o conflito interno que o leva ao processo de busca de si e ao autoencontro.

Quanto à instrumentalização dos recursos da memória, a memória individual, utilizada para a reconstrução da história de Lisboa, torna-se também instrumento de construção da memória coletiva, por trazer à tona acontecimentos e sentimentos que envolvem não somente aquele que rememora, Paulo Vaz, mas também o contexto social, a cidade de Lisboa. Por meio das reflexões aqui apresentadas, é possível depreender também que a utilização dos mecanismos da memória desenvolve um papel de extrema relevância para a constituição de si, uma vez que ao rememorar o indivíduo é levado a refletir sobre suas ações e sentimentos, o que propicia não só a autopercepção como também a autotransformação, processo esse que dá origem a um outro eu, uma outra identidade.

A narrativa, ao aproximar o discurso mítico que permeia a formação da cidade de Lisboa à narrativa ficcional da existência da personagem Paulo Vaz, possibilita a percepção da presença do mito, do imaginário e da ficção para o desenvolvimento, não só do eu ou de territórios, mas da própria realidade humana.

Dessa forma, a obra de Teolinda Gersão, *A cidade de Ulisses*, propicia uma reflexão acerca do ser humano como uma espécie fabuladora, na qual a realidade e a ficção encontram-se atreladas na construção do sujeito.

REFERÊNCIAS

- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. "A Cidade de Ulisses, de Teolinda Gersão". *Metamorfoses*, n. 14, p. 177-179, 2018.
- GERSÃO, Teolinda. *A Cidade de Ulisses*. 2ª ed. Porto: Sextante Editora, 2011.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.
- GROSSEGESSE, Orlando. "Memória e Leitura. Sobre a posteridade em Eça de Queirós". *O Escritor*, Ass. Portuguesa de Escritores, Lisboa, n. 15/16/17, março/2001. p. 110-122.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. "Considerações sobre a autobiografia". In: LEONEL, Maria Célia; GOBBI, Márcia Valéria Z. *Modalidades da narrativa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. "Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: 'Um magnífico arco-íris' na história do romance". *Literatura e Sociedade*, n. 27, p. 12-30, jan.-jun. 2018.
- OREST, Ranum. "Os Refúgios da Intimidade". In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da Vida Privada – da renascença ao Século das Luzes*. Vol. 3. São Paulo: Cia. Das Letras, 1991, p. 211-263.
- SOUSA, Marcio J. F. de. *A atualidade dos gêneros autobiográficos: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Biblioteca 24horas, 2019.

Recebido em 1 de fevereiro de 2023

Aprovado em 18 de maio de 2023

Licença: 

Rosilene Aparecida Froes Santos

Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia. Mestra em Letras Estudos Literários, especialista em Libras com ênfase em Interpretação e Docência no Ensino Superior e Psicopedagogia, todos pela Universidade Estadual de Montes Claros. Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual de Montes Claros e licenciada e bacharela em Letras Libras e Segunda Licenciatura em Letras Português. Técnica em Tradução e Interpretação Libras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal do Norte de Minas Gerais. Professora e Tradutora / Intérprete de Língua Brasileira de Sinais - Libras / Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Montes Claros.

Contato: rosy.froes@yahoo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-1083-2236>

Marcio Jean Fialho de Sousa

Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Montes Claros. Doutor e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e em Estudos Literários na Universidade Estadual de Montes Claros.

Contato: pcopmarciojean@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8512-574X>

QUEDA DO PARAÍSO E O ARQUÉTIPO TEMPORAL DO TÉDIO

FALL FROM PARADISE AND THE TEMPORAL ARCHETYPE OF BOREDOM

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p238-251>

Larissa Fonseca e Silva ¹

RESUMO

O mito da Queda do Paraíso, enquanto tradição, e o tédio que surge na modernidade fazem, ambos, parte do que podemos chamar de uma identidade ocidental. Em *Campo de sangue*, livro publicado por Dulce Maria Cardoso em 2002, tédio e queda aparecem atrelados um ao outro e permitem que pensemos um arquétipo temporal contemporâneo nos moldes daqueles que foram propostos por Octavio Paz. Partindo da relação proposta nesse romance português cosmopolita, o objetivo deste ensaio é discutir o sujeito protagonista enquanto representante do estar-no-mundo do homem ocidental.

PALAVRAS-CHAVE

Campo de sangue; Dulce Maria Cardoso;
Romance português contemporâneo; Mito;
Tédio.

ABSTRACT

The fall from Paradise as a tradition and the boredom that takes place in modernity are both part of what we might call a Western identity. In Campo de sangue, book published by Dulce Maria Cardoso in 2002, boredom and Fall are linked to each other and allow us to discuss a contemporary temporal archetype based on the ones proposed by Octavio Paz. Highlighting the relation that exists in this cosmopolitan Portuguese novel, the aim of this essay is to discuss the protagonist subject as representative of Western man's being-in-the-world.

KEYWORDS

*Campo de Sangue; Dulce Maria Cardoso;
Contemporary Portuguese novel; Myth; Boredom.*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

O tédio... Quem tem Deuses nunca tem tédio.

Fernando Pessoa¹

A expulsão de Adão e Eva do Paraíso é, sem dúvida, um dos temas que embasam a cultura ocidental. Presente no *Gênesis*, primeiro livro do Antigo Testamento da *Bíblia* judaico-cristã, o mito tenta explicar por que os seres humanos envelhecem e morrem e por que cometem crimes. Em outras palavras, temos, nessa perda do Paraíso, a origem mítica da deterioração física e moral dos homens: consequência da insubmissão a Deus, simbolizada no acesso ao fruto proibido do conhecimento do bem e do mal.

É no episódio da Queda de Adão que Octavio Paz (2013) situa a metáfora para o início do tempo histórico. Na obra *Os filhos do barro*, o autor explica que cada coletividade possui um arquétipo temporal, ou seja, uma tentativa de dar unidade às contradições filosóficas que existam em seu interior e coerência, portanto, à existência. Isso pode ser realizado por meio de uma mitologia compartilhada que passa a estruturar a realidade.

Para os povos primitivos, o mito é a realidade e é também presença: as narrativas, rituais e recitações são a memória viva que traz à contemporaneidade os feitos realizados pelos deuses e heróis, tornando-os igualmente contemporâneos. Esses feitos, por sua vez, carregam não apenas a explicação para a origem das pessoas e das coisas como, também, fornecem modelos comportamentais. Assim é que, ao homem que Mircea Eliade chamará de “arcaico” em *Mito e realidade*, o mito “ensina as histórias primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente” (Eliade, 2016, p. 16). Conhecer o mito, por conseguinte, é manipular e dominar a realidade pelo exemplo a ser seguido e pela “magia” da palavra (Eliade, 2016).

Com isso, o arquétipo temporal de grande parte dos povos primitivos era o passado imemorial (Paz, 2013), a Idade de Ouro, o princípio em que estava a perfeição. Ritualística e circularmente, retorna-se a esse passado quando ele é rememorado, e há a consciência de que haverá um retorno definitivo a ele ao fim dos tempos, quando tudo terá início outra vez. “A obsessão da beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo que existiu e que, portanto, degenerou após a criação

¹ Sob a semi-heteronímia de Bernardo Soares no *Livro do desassossego* (cf. Pessoa, 2019, p. 165).

do mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial” (Eliade, 2016, p. 50). Octavio Paz (2013), na definição do arquétipo desses povos, explica que a mudança não seria bem-vinda, uma vez que seria desvio. Tudo o que está acontecendo já aconteceu, e tudo caminha para um fim que é, também, um recomeço.

Quando o cristianismo se torna a religião e a filosofia dominantes no Ocidente, um novo arquétipo temporal sobrepuja o do passado imemorial; agora, a perfeição não está mais no retorno, mas na eternidade futura que é recompensa de quem leva uma vida segundo os preceitos da Igreja. Dessa forma, se, antes, o homem encenava um papel predeterminado dentro do drama cósmico (Paz, 2013), agora ele se torna responsável pelas próprias atitudes que vão levá-lo, ou não, à salvação. O livre-arbítrio, sendo possibilidade de escolha, tem em seu bojo a imprevisibilidade: os dias não são mais repetições, mas passam a ser compreendidos como diferentes entre si. É a partir disso que autores como Octavio Paz (2013) apontam na difusão do cristianismo o início simbólico do tempo histórico, ainda que o futuro concernente à eternidade cristã esteja situado após a morte, ou seja, fora da história. No tocante à referida metáfora da queda adâmica, Paz (2013, p. 26) escreve: “A queda de Adão significa a ruptura do presente eterno paradisíaco: o começo da sucessão é o começo da cisão”.

O livro *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso, cuja primeira publicação foi em 2002, é um dentre os exemplos literários que partem do mito paradisíaco para pensar a condição humana². Nas páginas iniciais do livro, focadas no protagonista e em *Eva*, sua ex-mulher, temos o trecho:

Tirou um cigarro e fumou-o rapidamente com a consciência de que não se pode ficar para sempre no paraíso, nada se mantém no paraíso, o sol daqui a pouco estaria do outro lado do mundo e a lua que já tinha aparecido no mesmo céu faria a noite, se andasse com o sol... mas homem algum poderá acompanhar o sol, homem algum poderá permanecer no paraíso (Cardoso, 2005, p. 30).

² O presente ensaio parte das reflexões desenvolvidas em minha dissertação de Mestrado *Tradição, contemporaneidade e tédio no romance Campo de sangue, de Dulce Maria Cardoso*, defendida no ano de 2022. Com isso, acrescento aqui agradecimentos às professoras que me ajudaram a pensar esse assunto: Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino (UFSJ), Profa. Dra. Gabriela Silva (FURG) e Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende (UFSJ).

Ainda que o protagonista seja um anti-herói moderno, e o cristianismo, possibilitando o livre-arbítrio, descarte a ideia de um destino controlado pelos deuses, é como se esse trecho fosse a tragédia anunciada de um herói grego que nada pode contra as moiras. Do mesmo modo, ainda que se trate, aqui, do tempo histórico, é como se esse protagonista ritualizasse, durante todo o enredo, a Queda do primeiro homem.

Lembra Robert Couffignal (1997) no verbete “Éden” do *Dicionário de mitos literários* que um Paraíso perdido pressupõe um Paraíso reencontrado, este prometido por Cristo. De acordo com essa ideia, a literatura ocidental vem trazendo, há séculos, personagens que reencenam a tragédia da humanidade no que ele chama de cristianização dramática:

Quem fala de “paraíso perdido” não demora a postular um “paraíso reencontrado”. Destinado a uma vida mortal, o homem aspira à imortalidade. Já o Antigo Testamento cogita de uma regeneração da humanidade que passaria por aquela de Israel; o messianismo concretiza essa esperança, transferindo-se para o Novo Testamento, em que é proclamada a salvação do primeiro Adão em virtude dos méritos de seu sucessor, o Cristo, que restitui ao homem os valores perdidos (Couffignal, 1997, p. 296).

Campo de sangue traz inúmeros registros da *Bíblia* e imaginário cristãos — a começar pelo próprio título, que tem como uma de suas referências, conforme explicitado na epígrafe do romance, o local em que Judas Iscariotis teria se suicidado. O protagonista, homem adulto não nomeado e, ao menos até certa altura, sem objetivos, sem emoções e que “não gostava nem odiava nada em particular” (Cardoso, 2005, p. 232), é dono de uma consciência quase inocente: inocência infantil no que toca às várias vezes em que a mãe lhe surge à mente como figura religiosa e repressora, e inocência adâmica em relação à forma *não essencializada* com que parece encarar o mundo: “quase nada nele era essencial” (Cardoso, 2005, p. 164). A partir de uma simbólica Queda do Paraíso, esse personagem esvaziado, que vive para superar o tédio e que oferece uma personalidade feita à medida para cada interlocutor com que se depara, adentra verdadeiramente na experiência terrena e se tornando um *homem comum*.

Entenda-se: ainda que se trate de um romance *português*, o “comum”, aqui, possui amplitude *universal* com um viés *ocidental*. Dulce Maria Cardoso ganhou enorme destaque retratando no livro *O retorno*, publicado em 2012, a questão dos retornados em Portugal. Em outro livro,

Os meus sentimentos (lançado em 2005), também aborda o tema nacional da pós-Revolução dos Cravos. Mesmo sua publicação mais recente, *Eliete* (em 2018), traz à tona a mentalidade e história portuguesas. Em *Campo de sangue*, porém, que é o primeiro de seus romances, não há, em momento nenhum, alguma referência nacional. Julgamos que o cenário seja um país europeu devido à omnipresença do cristianismo e ao fato de o Natal, ali, situar-se no inverno. Presumimos que o enredo se passe entre o fim do século XX e início do XXI porque há menção a um telefone portátil enquanto distinção social. De resto, são tudo suposições não embasadas. O protagonista se coloca, pois, como um *homem-mundo*, e *Campo de sangue* se torna mais um exemplar da *Novíssima Literatura Portuguesa* teorizada por Gabriela Silva (2017, p. 20):

Construções diferentes em seus aspectos constitutivos, essas obras compõem uma nova perspectiva da literatura portuguesa. Vão além do sujeito português, expandem-se para fora das fronteiras culturais e identitárias da cultura portuguesa. Configuram-se como uma nova visão do sujeito português, não através da representação de personagens que tragam em sua constituição traços típicos de identidade, mas pela forma como tratam a memória cultural pertencente ao mundo todo. Como expandem e também tomam para si uma nova percepção de sujeito e memória.

A herança cultural do protagonista de *Campo de sangue* é o *Gênesis*, é o cristianismo e é, também, o tédio que desponta no século XIX junto a denominações como “melancolia” e *spleen*. Aqui é válido discutirmos a modernidade europeia e as duas formas de progresso às quais ela se associa: a circular e a linear (Le Goff, 2013), remetendo-nos ao arquétipo temporal ligado ao passado e ao arquétipo temporal que surge junto às revoluções do século XVIII. Sobre este, Octavio Paz (2013) aponta que, se o ideal cristão era a eternidade paradisíaca existente após a morte, o ideal dos modernos adeptos do progresso era o futuro utópico existente no amanhã, dentro do tempo histórico e possibilitado pelos avanços tecnológicos. Todavia, a modernidade, por consenso entre muitos historiadores e filósofos, tem início bem antes do período iluminista: inicia-se no Renascimento do século XVI, com o gradual abandono do teocentrismo medieval. Para esses primeiros modernos, a cultura greco-latina ressurgia como modelo a ser imitado — assim é que se torna espécie de Idade de Ouro.

Não é apenas dentre modernos renascentistas, porém, que o passado desponta como ideal: no século XIX, junto aos positivistas e entusiastas do progresso, também há os românticos que passam a ver na Idade Média um tempo de pureza ideal, uma atmosfera a ser resgatada. Por outro lado, nessa mesma época, há a figura emblemática de Baudelaire, que defende que a arte deve, ao invés de se inspirar no passado, tentar capturar a beleza fugaz que atravessa o presente:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. [...] Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidivo, cujas metamorfoses são tão frequentes (Baudelaire, 1996, p. 26).

É Baudelaire, aliás, um dos autores aos quais se atribui a noção literária e mais difundida de *modernidade* (Le Goff, 2013).

Buscar a beleza no presente, contudo, não impedia o tédio que começava a permear as ruínas da tradição: não por acaso, a Baudelaire também se deve a significação do termo *spleen*. Em *A melancolia diante do espelho*, Jean Starobinski (2014) explica que o poeta francês se apropria de uma definição inglesa que partira, por sua vez, do grego *splên*, “o baço, sede da bile negra e, portanto, da melancolia” (Starobinski, 2014, p. 31). Assim, Baudelaire usa o termo como um correspondente poético da melancolia renascentista, ligada a um desequilíbrio dos *humores* (conforme a medicina da época), mas no contexto da modernidade do século XIX. É nesse contexto, afinal, que a melancolia também passa a corresponder a um profundo tédio existencial que, pouco a pouco, poderá ser sentido por qualquer pessoa em qualquer classe social. Para Lars Svendsen (2006) em *A filosofia do tédio*, uma característica básica desse tédio existencial moderno seria, justamente, sua progressiva “democratização”. Conforme o autor, os dois precursores do tédio moderno seriam a acédia medieval, sentida apenas pelos monges e ligada a um conceito moral (o pecado do afastamento da presença de Deus durante as orações do meio-dia — o torpor provocado pelo demônio do meio-dia), e a melancolia renascentista, restrita aos nobres e letrados que podiam, por assim dizer, dar-se ao luxo do ócio. Para além disso, haveria apenas tédios situacionais, passageiros. O tédio existencial se atrela ao sujeito romântico que não tem mais o apoio da tradição e precisa preencher, com aventura, viagens, novidades e

idealização do amor, o vazio deixado pela religião. Lembra Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006, 24-25), que

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” — a ordem secular e divina das coisas — predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento.

Lars Svendsen (2006) considera o romântico — que, segundo ele, é também o moderno e somos nós — um sujeito que busca um significado perdido e tenta, egoisticamente, encontrá-lo em si mesmo, desejando sempre autorrealização e êxtase ainda que saiba ser aquela inalcançável e este, temporário. A partir de Walter Benjamin (1994), Svendsen (2006) aponta que a era da informação torna ainda mais rápida a transformação de interessante em entediante, uma vez que a informação exige velocidade e já vem interpretada, não permitindo mais do que um consumo ávido e não reflexivo. A partir dessas considerações, Svendsen (2006, p. 150) reforça que

A modernidade conseguiu [...] desvencilhar-se do “peso morto” da tradição, e, com isso, o presente deixou de estar preso ao passado. Essa libertação, porém, não nos tornou livremente capazes de voltar nosso olhar para o futuro; significou antes que fomos deixados mais uma vez suspensos na nostalgia de um passado ausente, na experiência da perda que não é reconhecida como outra coisa senão perda. O tempo presente substituiu a história como fonte de significado, mas a pura contemporaneidade, sem nenhum elo com o passado e o futuro, não proporciona muito sentido.

Trata-se daquilo a que Eduardo Lourenço (1994) se refere, no ensaio “Sobre Saramago”, como era do vazio ou tempo do duplo desencanto: do divino e do humano.

Derrocada das grandes religiões [...] mas igualmente, derrocada das grandes narrativas universais, das utopias sociais de carácter soteriológico, religiões seculares que pareciam substituir com sucesso as referências de tipo transcendente dos deuses mortos (Lourenço, 1994, p. 185).

Fim da crença no Paraíso pós-vida, fim da crença no progresso. O ápice da desesperança se torna, aliás, desespero em meados do século XX, após o mundo ter visto o poder catastrófico de duas Grandes Guerras, da ideologia nazifascista e das bombas nucleares — sobre o que bem discorre Eric Fromm em posfácio a *1984*, de George Orwell (Fromm, 2015). Ao início do século XX, já tínhamos o semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares como arauto da desgraça e voz do *sem sentido* que agora passa a ser visto em tudo: “Jazo minha vida, consciente espectro de um paraíso em que nunca estive, cadáver-nado das minhas esperanças por haver” (Pessoa, 2019, p. 154). Soares afirma que sua geração, posterior ao positivismo iconoclasta do século XIX, não tem com que sonhar nem o que destruir:

o criticismo fruste dos nossos pais, se nos legou a impossibilidade de ser cristão, não nos legou o contentamento com que a tivéssemos; se nos legou a descrença nas fórmulas morais estabelecidas, não nos legou a indiferença à moral e às regras de viver humanamente; se deixou incerto o problema político, não deixou indiferente o nosso espírito a como esse problema se resolvesse. Os nossos pais destruíram contentemente, porque viviam numa época que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquilo mesmo que eles destruíam que dava força à sociedade para que pudessem destruir sem sentir o edifício rachar-se. Nós herdamos a destruição e os seus resultados (Pessoa, 2019, p. 113-114).

O protagonista de *Campo de sangue*, imerso em tédio, também não vê sentido na vida. Uma lembrança-símbolo marca sua percepção do mundo: a catequista que, na infância, o fizera decorar os tipos de pecados é a mesma que, pouco depois, se jogou de um prédio: “se a catequista tivesse deixado um bilhete nos sapatos que ensinasse o que fazer com a vida, se a catequista tivesse deixado o bilhete teria salvo muitas almas e talvez a sua também” (Cardoso, 2005, p. 136). Esse protagonista, possivelmente ateu, pensa que “os sentidos são tão insensatos que deve ser por isso que os homens aprenderam a fé” (Cardoso, 2005, p. 28). O

aprendizado da religião o assombra o tempo todo, mas justamente com um caráter fantasmático, esvaziado, eco dentre ruínas:

ainda sabia recitar os pecados como tinha aprendido, as listas que o ajudavam a passar o tempo, exceptuando o original, que é só um, existem pecados mortais e veniais, o barracão da catequese estava abandonado, os pecados amontoaram-se a um canto juntamente com cadeiras e mesas velhas, existem quatro maneiras de cometer os pecados actuais, o barracão já nem porta tinha, pensamentos, palavras, actos e omissões, espreitou, não via quase nada, o barracão era um lugar cheio de noite, os pecados que bradam ao céu são quatro, homicídio voluntário, pecado sensual contra a natureza, opressão dos pobres, e não pagar o salário a quem trabalha, afastou-se da noite do barracão, os inimigos da alma são três, o mundo, o demónio e a carne, em lado algum se considerava o tempo por gastar, [...] em lado algum consta o pecado de ter muito tempo para gastar (Cardoso, 2005, p. 129-130).

Herdando, pois, a visão de mundo de Bernardo Soares, esse personagem permite que situemos *Campo de sangue* também no ciclo pessoano da Literatura Portuguesa, surgido com o primeiro número da revista *Orpheu* em 1915. O orfismo marcou o início do modernismo português e uma nova forma de pensar e fazer literatura, tornando-se divisor de águas no cenário literário nacional (Moisés, 1998). O movimento, encabeçado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, recebeu influência das diversas vanguardas artísticas europeias que surgiam então, mas também do contexto social histórico: uma virada de século que fazia da Europa o palco para a Primeira Guerra Mundial e cuja efervescência política culminou, em Portugal, no fim da monarquia. Era comum que sentimentos de melancolia e desilusão, herdados dos românticos e simbolistas do século XIX, viessem colados ao tema da crescente urbanização e dos avanços tecnológicos. Assim, a despeito da euforia causada pelo bulício de pernas, rodas e máquinas, tudo acaba permeado de tédio. A novidade é passageira como tudo, e a impressão é que os dias, afinal, são sempre iguais. Escreve Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, no poema “Insônia”: “Ó madrugada, tardas tanto... Vem... / Vem, inutilmente, / Trazer-me outro dia igual a este, a ser seguido por outra noite igual a esta...” (Pessoa, 2016, p. 261). Há ideia similar em “Reticências”: “E amanhã ficar na mesma coisa que antes de ontem — um antes de ontem que é sempre...” (Pessoa, 2016, p. 263). Bernardo Soares também considera que a vida é “[...] esta inutilidade

trabalhosa de todos os dias iguais” (Pessoa, 2019, p. 120). Florbela Espanca, contemporânea aos órficos portugueses (ainda que não tenha feito parte do grupo), registra em “Tédio” (*Livro de mágoas*): “E é tudo sempre o mesmo, eternamente... / O mesmo lago plácido, dormente... / E os dias, sempre os mesmos, a correr...” (Espanca, 2015, p. 43). Mário de Sá-Carneiro, no romance *A confissão de Lúcio*, coloca no personagem modernista Ricardo a apatia entediada com a vida:

Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem — pois, ao medi-los, encontro-os tão mesquinhos, tão de pacotilha... [...] hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos — e é impossível achar outros... Depois, não me saciam apenas às coisas que possuo — aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas. De resto, se às vezes posso sofrer por não possuir certas coisas que ainda não conheço inteiramente, a verdade é que, descendo-me melhor, logo averiguo isto: Meu Deus, se as tivera, ainda maior seria a minha dor, o meu tédio. De forma que *gastar tempo* é hoje o único fim da minha existência deserta. (Sá-Carneiro, 1995, p. 40-41, grifo do autor)

A percepção de dias sempre iguais está por todo o enredo de *Campo de sangue*. É como se um novo arquétipo temporal tivesse sido inaugurado na era do duplo desencanto (Lourenço, 1994): a história segue seu fluxo, mas rumo a lugar nenhum — nem na vida, nem no pós-vida. Assim, o livro de Dulce Cardoso, possuindo o cosmopolitismo inerente à Novíssima Literatura Portuguesa (Silva, 2017) e à visão de mundo pessoana (especialmente em relação a Bernardo Soares), faz com que a autora esteja em consonância, também, com o que Miguel Real (2012) afirma n’*O romance português contemporâneo* em relação ao escritor português cosmopolita:

reivindica o legado filosófico, espiritual e estético da Europa; [...] projeta o conteúdo, o tema e a forma do seu romance nos veios nervosos da cultura europeia atual, niilista, hedonista, decadentista, individualista e tecnocrática (Real, 2012, s/p).

Campo de sangue faz com que se cruzem duas questões culturais fortes no Ocidente, atrelando uma à outra: o tédio e o mito do Paraíso. Sendo o tédio um herdeiro da melancolia (Svendsen, 2006), lembremo-nos do que Starobinski (2014, p. 7) afirma sobre esta:

a melancolia é talvez o que há de mais característico das culturas do Ocidente. Nascida do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre a consciência e o divino, refratada e refletida pelas situações e pelas obras mais diversas, ela é o espinho na carne dessa modernidade que, desde os gregos, está sempre nascendo, sem jamais chegar a se livrar de nostalgias, pesares, sonhos. Dela provém esse longo cortejo de gritos, gemidos, risos, cantos bizarros, estandartes em meio à fumaça de todos os nossos séculos, esse cortejo que vem fecundando a arte e semeando a desrazão — esta última por vezes disfarçada em razão extrema às mãos do utopista ou do ideólogo.

O “espinho na carne dessa modernidade” (Starobinski, 2014, p. 7), em última análise, é “o espinho essencial de ser consciente” (Pessoa, 2016, p. 323) do qual reclama Álvaro de Campos. De Hamlet ao homem do subsolo dostoiévskiano a Álvaro de Campos e a Bernardo Soares, pensar demais é estar fora da ordem do mundo, ou pelo menos da que acreditam que o mundo tem ou deveria ter. Octavio Paz (2013) afirma que uma das características do arquétipo moderno é, justamente, o questionamento da tradição que coloca, por conseguinte, o sujeito questionador fora dela. Assim, se tédio, melancolia e consciência moderna têm relação entre si, Campo de sangue os relaciona, também, à Queda do Paraíso: começo simbólico da história e explicação mítica para a deterioração física e moral dos homens — que acaba por corroer, também, os alicerces da tradição. Dentre as ruínas e dentro do tempo histórico, tudo o que resta é gastar tempo.

O protagonista tem, a princípio, o que foi chamado aqui de consciência (quase) inocente, mas o desejo por uma moça muito mais nova do que ele vai levá-lo, simultaneamente, a se afastar de um *topus* paradisíaco e buscar nela — ou melhor, no que acredita ser uma pessoa só, mas é o estereótipo rapariga bonita — sua salvação pessoal. Em um cenário desmoronando por todos os lados, e com tédio preenchendo o pouco que resta em pé, ele encena, portanto, a cristianização dramática a que se refere Couffignal (1997).

Apesar da antiga relação conjugal, o protagonista nunca amara Eva, sua ex-mulher, talvez mesmo pelo desconhecimento do sentimento. Após a Queda, que é expulsão devida ao acesso ao fruto do conhecimento do bem e do mal, é que o protagonista adentrará, de fato, no psicologismo da experiência terrena e provará do amor, do ódio e do poder, tudo isso culminando no crime que é sua tragédia pessoal. Se o tédio existencial

nasce com os românticos (Svendsen, 2006), nessa reencenação contemporânea da Queda do Paraíso a rapariga bonita é salvação pessoal não apenas da condenação ao Inferno, mas desse mesmo tédio. Ela representa, também, um amor romântico: substituição pela figura estereotipada feminina do espaço antes ocupado por Deus (Svendsen, 2006), a fim do que se acredita que levará a uma autorrealização pessoal — a uma existência sem tédio.

A grande ironia do romance é: quem financia o protagonista é Eva, única personagem nomeada em todo o livro. Eva, que tem pelo ex-marido um sentimento quase maternal, garantiu a base financeira de ambos durante o casamento, trabalhando em dois empregos. Ele, sempre desempregado, acomodado e indiferentista, dispndia as tardes em passatempos. Quando o deixa por um homem rico, Eva segue sustentando-o do mesmo modo: só o que exige em troca é que ele, de fato, dependa dela e não a traia. É sua forma de amar.

Com o que apresentamos ao longo deste texto e caminhando para as considerações finais, Eva é, pois, o mito que segue sustentando a realidade mesmo quando não seria mais necessário. O judaico-cristianismo, ainda que situado em um Ocidente que — na filosofia — deu fim às grandes narrativas, segue sustentando a visão de mundo ocidental: se não mais pelo teocentrismo, pelo embasamento mítico-cultural. Exatamente por isso é que, em *Campo de sangue*, o mito da Queda do Paraíso, explicando, por um lado, a deterioração do mundo e dos homens, explica também o tédio que surge dentre as ruínas. Junto a isso, Paraíso, Purgatório e Inferno aparecem enquanto marcações no enredo e percepção de mundo do protagonista, que é, pois, um *mundo em queda*.

Conforme lembra Umberto Eco (1994) em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, a função mítica sempre foi “encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (Eco, 1994, p. 93). Em *Campo de sangue*, o próprio tumulto se faz na tensão entre estar fora do mito (pelo questionamento da tradição) e estar dentro dele (pela cristianização dramática). Não se estranha, com isso, que mesmo no Paraíso o protagonista não usufrua de um ócio divino, mas precise, sim, gastar tempo e viver unicamente para isso. Do mesmo modo, o Inferno a que acaba relegado após sua tragédia pessoal é uma continuidade do Paraíso de dias sempre iguais e do qual escapou temporariamente apenas quando perseguiu o ideal da rapariga bonita e experimentou, com mais ênfase, sua deterioração física e moral.

Em *Campo de sangue*, tédio é condenação. Assim como o livro começa, ele termina³. O arquétipo temporal contemporâneo é o tédio que conduz a mais tédio.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 7-76.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 294-306.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ESPANCA, Florbela. *Livro de mágoas*. In: ESPANCA, Florbela. *Antologia poética de Florbela Espanca*. São Paulo: Martin Claret, 2015, p. 15-49.
- FROMM, Erich. Posfácio a 1984. In: ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 367-379.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et. al. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. In: LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 180-188.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

³ Ao início do romance: “amanhã seria outro dia e com sorte um dia diferente” (Cardoso, 2005, p. 26). Ao fim: “Amanhã é outro dia e com sorte um dia diferente” (Cardoso, 2005, p. 264).

- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PESSOA, Fernando. Ficções do interlúdio – Poesia de Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa – volume 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 155-328.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2ª ed. Jandira: Principis, 2019.
- REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo – 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012. E-book.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995
- SILVA, Gabriela. *A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita*. *Revista Desassossego*, v. 8, n. 16, p. 6-21, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i16p6-21>. Acesso em: 27 nov. 2022.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: 34, 2014.
- SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Recebido em 28 de fevereiro de 2023

Aprovado em 2 de outubro de 2023

Licença: 

Larissa Fonseca e Silva

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Mestra em Teoria Literária e Crítica da Cultura e licenciada em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei.

Contato: larissafonsil@usp.br

: <https://orcid.org/0000-0003-4501-9293>

***EURICO, O PRESBÍTERO* NOS CURSOS DE LITERATURA DE CÔNEGO FERNANDES PINHEIRO E SOTERO DOS REIS: ENSINO DE LITERATURA, IDENTIDADE E MEMÓRIA CULTURAL**

EURICO, O PRESBÍTERO IN THE LITERATURE COURSES OF CANON FERNANDES PINHEIRO AND SOTERO DOS REIS: LITERATURE TEACHING, IDENTITY AND CULTURAL MEMORY

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p252-273>

Luís Fernando Portela ¹

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura da exposição da obra *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano nas produções didáticas de história da literatura do Cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (*Curso Elementar de Literatura Nacional*) e de Francisco Sotero dos Reis (*Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*). Pretende-se fazer uma análise crítica dessa produção historiográfica como espaço de constituição de memória cultural e afirmação da nacionalidade literária em constante tensão com a herança cultural portuguesa no cenário das letras brasileiras da segunda metade do século XIX. Para tanto, o foco no discurso a respeito do romance de Alexandre Herculano por esses autores pode se tornar capaz de revelar certos aspectos implícitos ou incongruentes do projeto de construção de uma identidade cultural nacional inspirada pelo romantismo: tanto na forma

ABSTRACT

This paper proposes a reading of the exhibition of the work Eurico, o presbítero, by Alexandre Herculano in the didactic productions of literature history by Canon Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (Elementary Course of National Literature) and Francisco Sotero dos Reis (Course of Portuguese and Brazilian Literature). It is intended to make a critical analysis of this historiographical production as a space for the constitution of cultural memory and affirmation of literary nationality in constant tension with the Portuguese cultural heritage in the scenario of Brazilian literature in the second half of the 19th century. For this purpose, the focus on the discourse about Alexandre Herculano's novel by these authors may become capable of revealing certain implicit or incongruous aspects of the project for the construction of a national cultural identity inspired by romanticism:

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

de se representar essa obra contemporânea aos críticos, quanto em seu caráter histórico e épico como ponto de apoio para a distorção dessa representação e apropriação de seu conteúdo mítico. Uma vez que essas são produções de professores, voltadas especificamente para o ensino de literatura, busca-se traçar um panorama de sua inserção nesse âmbito, da consonância das propostas pedagógicas com a orientação crítica e historiográfica dos cursos, além de uma visada às suas estratégias de ensino. Esta análise será sustentada por pesquisas historiográficas a respeito da leitura, do livro didático e do ensino de literatura no Brasil do século XIX, em trabalhos como o de Regina Zilberman e Marisa Lajolo sobre a formação da leitura no país (1996), bem como por contribuições teóricas acerca da formação do cânone literário e da memória cultural, com atenção às produções de Antonio Candido (2000) e Aleida Assmann (2011), respectivamente..

PALAVRAS-CHAVE

Historiografia literária; Livro didático; Ensino de literatura; Memória cultural; *Eurico, o presbítero*.

in the way of representing this contemporary work to these critics, and in its historical and epic character as a point of support for the distortion of this representation and appropriation of its mythical content. These courses are productions of teachers, specifically aimed at teaching literature. These courses are productions of teachers, specifically aimed at teaching literature. Therefore, an attempt is made to draw an overview of the insertion of the courses in this context, as well as an understanding of the consonance of their pedagogical proposals with their critical and historiographical orientation, in addition to a view for their teaching strategies. This analysis will be supported by historiographic researches on reading, textbooks and literature teaching in the 19th century Brazil: works such as Regina Zilberman and Marisa Lajolo's production on the formation of reading in the country (1996). And also, by theoretical contributions about the formation of the literary canon and cultural memory, with attention to the productions of Antonio Candido (2000) and Aleida Assmann (2011), respectively.

KEYWORDS

Literary historiography; Textbook; Literature teaching; Cultural memory; Eurico, o presbítero.

A permanência, vigente até a atualidade, de obras da literatura portuguesa nos currículos escolares é uma questão dotada de historicidade e que está profundamente ligada, sob esse ponto de vista, não somente a uma tensão permanente de afirmação no campo das letras nacionais, como também a um processo cronologicamente extenso de constituição da identidade cultural do país. Chama a atenção, em especial, um tópico da recente BNCC (Base Nacional Comum Curricular) para a etapa do Ensino Médio, que parece apontar para esse aspecto da relação entre as literaturas nacionais, ao tratar das “habilidades” a serem desenvolvidas pelos alunos de Ensino Médio, dentro do “Campo Artístico-literário”, vinculado a Língua Portuguesa. Essa habilidade seria:

(EM13LP47) Analisar assimilações e rupturas no processo de constituição da literatura brasileira e ao longo de sua trajetória, por meio da leitura e análise de obras fundamentais do cânone ocidental, em especial da literatura portuguesa, para perceber a historicidade de matrizes e procedimentos estéticos (Brasil, 2018, p. 515).

Estão aqui propostos dois elementos a serem analisados, as *assimilações* e as *rupturas* no processo de constituição de nossa literatura, através de uma metodologia definida, de *leitura* e *análise* de outras obras literárias, com o fim específico de perceber a *historicidade de matrizes* e os *procedimentos estéticos*. São vários os pressupostos sobre os quais se fia essa habilidade que deverão desenvolver os alunos do Ensino Médio nessa etapa de sua formação. Pressupõe-se que a leitura de obras ditas “fundamentais” do cânone ocidental, se comparadas com produções da literatura brasileira, poderão revelar meandros de sua composição estética e origens de temas e formas dentro de uma perspectiva histórica. Ignorando-se a virtual impossibilidade de que tal exercício pedagógico seja praticado com frequência na atual configuração da educação nacional e o tempo de que dispõe um professor de literatura em sala de aula, bem como a disposição dos alunos para tais desafios de leitura, resta-nos a percepção de uma literatura brasileira que muito deve às demais e pouco tem a receber nessa transação de influências. O que nos leva a outro desses pressupostos: ao destacar “em especial a literatura portuguesa”, há de se compreender que é a esta que a brasileira seria mais devedora, em relação às demais, e é dela que haveria mais *assimilado* e da qual teria se *rompido*.

Sem ter a intenção de levar a cabo uma análise aprofundada da BNCC ou mesmo da exatidão das compreensões históricas e teóricas a respeito da literatura brasileira depreendidas da leitura de um de seus tópicos, essas considerações iniciais apresentam-se como um interessante gatilho para a proposta aqui desenvolvida. A partir desse marco temporal afixado na atualidade do ensino de literatura no Brasil, podemos pensar a representação da obra *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano no *Curso Elementar de Literatura Nacional*, do Cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, e no *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*, de Francisco Sotero dos Reis, tendo como pano de fundo subjacente a essa análise o olhar crítico ao passado ancorado no presente. É interessante notar também, que mesmo sem associação direta evidente com a Base Curricular, fazer uma leitura dessas obras pedagógicas e históricas hoje impõe questionar-se sobre a consolidação da literatura brasileira e sobre os processos de *interassimilações* e ruptura(s) com a literatura portuguesa, muitas vezes recalçados no discurso daqueles que se propunham a desenvolver a crítica, a história ou o ensino da literatura.

As produções do Cônego Fernandes Pinheiro e de Sotero dos Reis estão inseridas em um contexto bastante particular tanto da historiografia, em especial a da literatura, quanto da educação brasileira. Publicadas entre 1862 (*Curso do Cônego Fernandes Pinheiro*) e 1873 (último volume, póstumo, do *Curso* de Sotero dos Reis), elas não são, naturalmente, as primeiras tentativas de escritos sobre a história literária do Brasil, mas certamente as primeiras a encampar esse projeto de forma mais sólida e abrangente. Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido expõe uma elucidativa sistematização dessas produções, situando os autores em questão em uma fase mais avançada da consolidação dessa área de exploração intelectual, que para ele se realizaria efetivamente, pela primeira vez, com a *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, na década de 1880:

Visto hoje, esse esforço semi-secular aparece coerente na sucessão das etapas. Primeiro, o panorama geral, o “bosquejo” visando a traçar rapidamente o passado literário; ao lado dele, a antologia dos poucos textos disponíveis, o “florilégio”, ou “parnasos”. Em seguida, a concentração em cada autor, antes referido rapidamente no panorama: são as biografias literárias, reunidas em “galerias”, em “panteons”. Ao lado disso, um incremento de interesse pelos textos, que se desejam mais completos; são as edições, reedições, acompanhadas geralmente de notas explicativas e informação biográfica. Depois, a tentativa de elaborar a história, o livro documentado, construído sobre os elementos citados.

Na primeira etapa, são os esboços de Magalhães, Norberto, Pereira da Silva; as antologias de Januário, Pereira da Silva, Norberto-Adet, Varnhagen. Na segunda etapa, as biografias, em série ou isoladas de Pereira da Silva, Antônio Joaquim de Melo, Antônio Henriques Leal, Norberto; são as edições de Varnhagen, Norberto, Fernandes Pinheiro, Henriques Leal etc. Na terceira, os “cursos” de Fernandes Pinheiro e Sotero dos Reis, os fragmentos da história que Norberto não chegou a escrever (Candido, 2000, p. 311).

É possível ver, portanto, o lugar de destaque que essas duas obras encontram no início das produções historiográficas acerca da nossa literatura, como um passo adiante na consolidação desse projeto e seu primeiro ponto realmente estruturante, apesar de caracterizadas como “fragmentos da história”. Uma história propriamente dita ainda estaria por anunciar-se.

Uma vez que qualquer produção textual não está isenta de um posicionamento ou ideologia, as histórias da literatura também assim não seriam. Também o historiador da literatura impõe sua visão ao seu objeto de análise, seleciona autores e obras, textos e trechos que comporão seu painel demonstrativo do que seria o conjunto por ele analisado, e talvez com até maior impacto do que tais ações, silencia a respeito de inúmeras produções que não são para ele dignas de integrarem sua amostra do que é a literatura em questão ou mesmo de receber suas considerações¹. Escrever é posicionar-se e essa tomada de posição diz respeito ao que se enuncia e ao que se cala. Nesse sentido, apesar de parecer atraente traçar uma linha evolutiva da história literária, para bem localizar e situar propriamente aquelas que serão aqui revisitadas, é preciso levar em consideração aspectos relacionados às motivações e direcionamentos a que elas se submetem. João Ernesto Weber, com o interesse de detectar “as diferentes *nações* ou *literaturas nacionais* que as classes dominantes, ou segmentos dela, erigiram ao longo da história”, aponta sobre as historiografias literárias, em diferentes momentos de sua produção, a quem remetiam os discursos dos autores. Limitamo-nos a citar suas considerações a respeito daquelas que estão no foco de nossa análise, no século XIX:

Assim, a historiografia romântica surgia como expressão dos interesses dos cafeicultores do Vale do Paraíba, que concretizaram a independência política e comandaram o Estado monárquico; da mesma forma, era possível ler a *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero como expressão das classes dominantes que, ao final do Império, se alçavam ao poder e criavam a República (Weber, 1996, p. 18).

Não é, por conseguinte, uma evolução linear de um mesmo projeto historiográfico ou de construção de uma identidade cultural. Há nesse processo mudanças de rumo que acompanham o desenrolar dos câmbios sociais, políticos e dos interesses das classes dominantes do país. Afinal de contas, traçar um panorama da literatura nacional, com um olhar que nunca será desinteressado, é também construir um acervo de referência para a formação de uma identidade cultural, em última instância, e não se pode pensar que a seleção do que irá ou não constar desse acervo, seja meramente proveniente de uma organização não voluntária ingênua.

¹ Em consonância com o que aponta João Ernesto Weber (1996).

Até aqui, abordamos brevemente a localização dos cursos do Cônego Fernandes Pinheiro e de Sotero dos Reis a partir da perspectiva historiográfica, buscando situá-los dentro do espectro das histórias literárias. Porém, a gênese dessas obras não é exatamente historiográfica no sentido de sua destinação: seu aspecto mais importante é seu direcionamento ao âmbito educacional, uma vez que, como seus títulos já sugerem, eram destinadas à formação de estudantes em instituições de ensino.

No trecho abaixo, do livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*², Aleida Assmann traça algumas considerações sobre a cultura, sua ancoragem na memória e processo pelo qual precisa passar para perpetuar-se:

Esse tipo de memória [memória cultural] não dá prosseguimento sozinha a si mesma, sempre precisa ser *renegociada, estabelecida e mediada* uma vez mais, *readquirida*. Indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de *repetições ritualísticas*, e organizam suas memórias com o auxílio de *meios de armazenamento externos e práticas culturais*. Sem estes não é possível construir uma memória que transponha gerações e épocas – o que significa também que a constituição da memória se modifica juntamente com o estado oscilante de desenvolvimento dessas mídias (Assmann, 2011, p. 23-24, grifos nossos).

Um projeto de formação de identidade cultural nacional necessita de produção literária que o sustente, como um de seus pilares e também de escritos que compilem, analisem, sintetizem e organizem essa produção, esteticamente, cronologicamente, simbolicamente. É o espaço privilegiado em que essa memória cultural é “renegociada”, “estabelecida”, “mediada” e “readquirida” é por excelência a escola, com suas “repetições ritualísticas” e “práticas culturais”, geralmente mediadas

² Consideramos aqui memória cultural no sentido que lhe atribui Jan Assmann (2008, p. 44-45), em oposição às demais formas de memórias: “Por supuesto que también con ella se recuerdan muchas cosas, vale decir, se las transmite, se las aprende, se las enseña, se las investiga, se las interpreta, y se las practica, porque se precisa hacerlo, porque esas cosas nos pertenecen y nos sostienen y por ende debemos sostenerlas y perpetuarlas. Pero solo en las sociedades ágrafas u ‘orales’ coinciden el volumen de lo que se necesita y la totalidad de la memoria cultural. En las sociedades con escritura, el sentido que se transmite y se traspone a formas simbólicas crece hasta crear archivos gigantescos, de los que sólo algunas partes importantes – más o menos limitadas – de veras se necesitan, se ocupan, se cultivan, mientras que alrededor se acumulan áreas enteras de lo que ya no se precisa, que en última instancia equivalen a la extinción y el olvido total”.

por materiais de leitura de diferentes naturezas, em especial o livro didático, “meio de armazenamento externo”. O que ocorre no contexto em que produzem seus cursos o Cônego Fernandes Pinheiro e Sotero dos Reis é que está em jogo não somente a constituição de um projeto historiográfico definidor do Brasil, mas também a precária condição da educação nacional, seja do ponto de vista estrutural, seja do ponto de vista conceitual, entendido como metodologias de ensino e materiais didáticos.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman apresentam em *A Formação da Leitura no Brasil* um quadro abrangente da educação no país, do Império à República, e apontam para a centralidade do livro didático nesse cenário de escolas pobres (estrutural, intelectualmente ou em ambos os sentidos) para a formação de um público leitor, ainda incipiente, considerando-se o baixíssimo alcance das instituições de ensino e o elevado índice de brasileiros que no período não tinham o mínimo acesso à escola. Em 1837 é fundado o Imperial Colégio de Pedro II, que seria o modelo para o ensino secundário em todo o país na metade final do século XIX, “transformado, legalmente e na prática, em padrão a ser seguido” (Lajolo; Zilberman, 1996, p. 138). Um caso excepcional de qualidade, pois no cenário geral o que mais frequentemente se podia verificar era a emergência de “um quadro negativo, onde predominam desinteresse, despreparo e autoritarismo por parte dos professores, falta de compenetração e indiferença por parte dos alunos, mau estado das instalações dos prédios e salas de aula” (Lajolo; Zilberman, 1996, p. 139), além da proliferação de pequenas escolas particulares que tinham um proprietário-professor (Lajolo; Zilberman, 1996, p. 140). A essas questões enfrentadas pela educação, soma-se ainda a carência de materiais didáticos, que eram importados como uma forma de suprir essa necessidade, fazendo do Brasil uma reserva de mercado para as editoras portuguesas (Lajolo; Zilberman, 1996, p. 183). Contudo, surge também daí uma, talvez não muito desinteressada, reivindicação de escritores locais por uma nacionalização do livro didático para a escola brasileira, na esteira do *antilusitanismo* (Lajolo; Zilberman, 1996, p. 183-184), que se poderia supor de dupla possibilidade de interesses: idealmente de espírito romântico nacionalista, na prática de interesse mercadológico, já que no mercado nacional “aparentemente, imperava material escolar português” (Lajolo; Zilberman, 1996, p. 184). Assim, se do outro lado do Atlântico estavam os autores portugueses,

Do outro lado, o de cá, estavam os brasileiros, que buscavam igualmente ocupar o mercado local com obras destinadas à escola, em nome da carência e inadequação do material existente, visível havia muito tempo. A denúncia vinha de longa data, repontando nas várias vezes que se ocupam do assunto, em pauta desde a Constituinte de 1823.

Integrando-se a esse coro de vozes e afinando sua melodia, os autores brasileiros da segunda metade do século XIX podiam respaldar na pedagogia e no nacionalismo, melhor ainda, numa *pedagogia nacionalista*, os argumentos que criavam e fortaleciam expectativas de um *produto didático autenticamente brasileiro*. Expectativas que eles próprios se incumbiam de satisfazer, ao fabricar a mercadoria cuja necessidade proclamavam (Lajolo; Zilberman, 1996, p. 194, grifos nossos).

É nesse contexto educacional que se inserem os cursos do Cônego Fernandes Pinheiro e de Sotero dos Reis. Suas concepções partem de um ponto em comum: a necessidade de material que servisse às aulas ministradas por eles, nesse ambiente de escassez de livros didáticos e de histórias literárias abrangentes que dessem conta da jovem literatura brasileira. Essas considerações se aplicam realmente a essas duas obras dos professores, porém o que fica em suspensão e pode ser contrariada é a ideia de que esses projetos precursores brasileiros de história literária estariam efetivamente imbuídos de uma “pedagogia nacionalista” ou teriam como fim criar um “produto didático autenticamente brasileiro”, com toda a carga nacionalista e *antilusitanista* de rompimento com a tradição cultural da antiga metrópole que tal tarefa suporia. Pode ser aí detectada antes uma forma alternativa de nacionalismo, uma postura que não busca romper com a cultura portuguesa, mas vê essa aproximação como algo positivo para o desenvolvimento cultural brasileiro. Uma relação um tanto ambígua com a ideia de um Brasil independente em sentido amplo, não somente político, mas também intelectual e culturalmente. Candido trata essa linha de pensamento como um fenômeno de contracorrente ao nacionalismo em voga em meados do século XIX, e aponta Álvares de Azevedo e o próprio Cônego Fernandes Pinheiro como exemplos de seus representantes:

É preciso agora, com efeito, mencionar este fenômeno de contracorrente; a opinião dos que negavam caráter distinto à nossa literatura, reputando-a, no todo ou na parte inicial, mero galho da portuguesa, sem com isso deixarem de ser nacionalistas a seu modo, isto é, vendo no seu enriquecimento uma forma de grandeza nacional.

É o caso de um jovem do maior talento, Álvares de Azevedo, e de um compassado canastrão, o cônego Fernandes Pinheiro. [...]

A opinião de Fernandes Pinheiro é mais justa e clara; não há literatura brasileira antes do Romantismo porque, até então, apesar de particularidades manifestas, os nossos autores nada exprimiam de diferente dos portugueses. [...] “formamos primeiro uma nação livre e soberana antes que nos emancipássemos do jugo intelectual; hasteamos o pendão auriverde, batizado pela vitória nos campos de Pirajá, muito tempo antes que deixassem de ser as nossas letras pupilas das ninfas do Tejo e do Mondego” (Candido, 2000, p. 304-305).

Para além da qualificação de Candido para a figura do cônego, “um compassado canastrão”, é interessante notar a desvinculação entre as independências político-administrativa e cultural do Brasil em relação a Portugal, evidente quando Candido passa a voz a Fernandes Pinheiro. Essa posição serve de baliza para justificar não somente o marco inicial da literatura brasileira com o romantismo, mas também para compor a ideia de uma literatura ainda em construção, buscando encontrar-se, porém sem identidade própria definida. E muito distante desse paradigma não pode ser pensado o *Curso* de Sotero dos Reis, que se sentia muito mais à vontade ao tratar da literatura portuguesa do século XVI, à qual dedica todo o segundo volume dentre os cinco dessa sua obra (sua preferência literária é Camões).

Os discursos que o Cônego Fernandes Pinheiro e Sotero dos Reis fazem de *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, estão no centro dessa questão: uma obra tão vinculada à projeção de uma memória e identidade nacional portuguesa analisada por autores com um pensamento ambíguo em relação a essa literatura e a uma expressão literária própria do Brasil. Como seria considerado esse romance que trata de um momento germinal de tomada de consciência nacional, escrito numa chave romântica que quer falar muito sobre a contemporaneidade por meio do passado, em um contexto em que o próprio Brasil começa a construir-se? Engrossa esse caldo o fato de que, mesmo tendo sido escrita e publicada depois da independência político-administrativa do Brasil, a obra de Herculano seria ainda analisada de um ponto de vista da dependência cultural. Essas considerações podem lançar luz à permanência da literatura portuguesa e de autores como Herculano nos currículos escolares atuais, em um espaço canônico de fronteira nebulosa entre as literaturas portuguesa e brasileira.

EURICO NO CURSO ELEMENTAR DE LITERATURA NACIONAL, DO CÔNEGO JOAQUIM CAETANO FERNANDES PINHEIRO

Do ponto de vista de sua produção, o *Curso* do Cônego Fernandes Pinheiro, publicado em 1862, está voltado para suprir uma carência do ensino secundário oficial, que tinha como espaço o Colégio Pedro II. Ele preenchia uma lacuna que se formara com a inclusão de história da literatura portuguesa e nacional no programa de ensino da instituição em 1858. Fernandes Pinheiro assumira a disciplina de Retórica e Poética em substituição a Francisco de Paula Menezes, falecido em 1857³. A atual exigência curricular vem acompanhada de um novo professor e demanda também um novo material didático, que não pode ser entendido exatamente como um livro de lições sobre a literatura brasileira. O termo “nacional” em seu título deve ser compreendido em sentido mais amplo, pois abarca as literaturas portuguesa e brasileira. Ana A. Arguelho de Souza comenta a respeito da publicação:

O *Curso Elementar de Literatura Nacional* não trata propriamente da literatura, mas de uma história da literatura intrinsecamente ligada à história de Portugal. Segmentado em épocas, o manual percorre a trajetória de Portugal, por via da igreja e da nobreza, primeiramente, e depois, do nacionalismo português. Assim, o *Curso Elementar...* constrói uma história literária muito mais portuguesa do que brasileira, aparecendo esta apenas no último capítulo com o título “Escola Romântica Brasileira”, o que é compreensível nas circunstâncias do Brasil como império português (Souza, 2013, p. 23).

Essa produção a respeito da “literatura nacional”, reserva apenas as 30 páginas finais aproximadamente, de suas 565, para tratar da literatura brasileira propriamente dita, sob o título de “Escola romântica brasileira”, algo que está em acordo com a opinião de seu autor, apresentada por Candido, de que a literatura brasileira se inicia com o Romantismo, pois antes não haveria distinção entre as produções de Brasil e Portugal, já que seriam ambos um só país. Eis a justificativa para essa amplitude do termo “nacional”, mesmo nessas condições. Com essa moldura, vejamos de que modo Fernandes Pinheiro comenta a obra de Herculano, e especificamente *Eurico, o presbítero*.

³ Dados conforme Razzini (2000).

A já mencionada “Lição XLIII - Escola romantica brasileira”⁴, está inserida na etapa da história da literatura definida pelo autor como a “Sexta Epocha”, que se inicia no ano de 1826 e estaria ainda em andamento quando da produção do *Curso*. Essa época seria constituída pela literatura Romântica, à qual caberia, além da lição anteriormente citada, a de número XLII, que abre essa seção e é referente à “Escola romantica portugueza”. Nesse ponto das lições de Fernandes Pinheiro, segundo a análise de Souza, “a discussão vai incidir diretamente na literatura, tentando apreender o movimento mais amplo que ocorre em toda a Europa, assinalando a existência de uma burguesia já madura” (Souza, 2013, p. 24), e é destinado à obra de Herculano o espaço de aproximadamente duas páginas, depois de falar não muito mais do que isso a respeito de Almeida Garrett, a quem caracteriza como o “protagonista da escola romantica portugueza” (Pinheiro, 1862, p. 524). Cabe a Herculano, portanto, o posto de segundo autor mais aclamado nessa hierarquia, uma vez que os nomes citados depois dele são abertamente definidos como inferiores.

O autor é apresentado com uma espécie de charada, pois Fernandes Pinheiro começa a descrevê-lo, em seu posto de “primeiro discipulo d’essa escola”, sem mencionar seu nome, com as seguintes palavras: “um d’esses paladinos que com a espingarda ao hombro e penna na mão, nos campos das batalhas e nas pugnas da imprensa defendiam a causa da liberdade contra o despotismo, e rasgavam as nuvens da ignorancia para deixar luzir o sol da inteligencia”. E emenda: “Ter-nos-ha por certo prevenido o leitor pronunciado antes de nós o nome do Sr. Alexandre Herculano” (Pinheiro, 1862, p. 525). O que faria supor que a expectativa, tanto do crítico em relação a seus leitores, como do professor quanto a seus alunos, seria de que eles já tivessem uma noção ao menos levemente apurada de quem seria Alexandre Herculano e de sua atuação em diferentes frentes, no campo intelectual, na imprensa, em revoltas liberais, e estivessem a par de seu alinhamento político, que não deixa de ser exaltado aqui pelo cônego, que voltará a entrar muito brevemente em reminiscências biográficas do autor. Parece uma forma um tanto lacônica e enigmática de expressão para uma escrita que tinha por fim um intuito pedagógico.

⁴ Cabe ressaltar que optamos por uma transcrição de trechos citados das obras de Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro e de Francisco Sotero dos Reis de acordo com a grafia da língua portuguesa adotada pelas edições consultadas.

Cita, ainda, trecho de um poema de *Harpa do Crente*, sobre o qual declara que “Shakspeare (sic) e Byron não se teriam expressado com mais vehemencia, nem melhor traduzido a ideia” (Pinheiro, 1862, p. 525), antes de iniciar um comentário extremamente idealizado e elogioso para a introdução de *Eurico*, não sem apelar a metáforas óbvias e grandiloquentes:

A aguia ensaiava o vôo para pousar no alcantilado pincaro do Calpe: retirado da politica em 1842 escreveu na solidão d`Ajuda, onde a munificencia regia lhe deparara seguro remanso, um poema em prosa, um monumento de gloria para a *nossa literatura* (como pensa o Sr. Ernesto Biester) que assignala uma das mais energicas concepções d`este seculo, tanto pelo vigor da linguagem, como pelo grandioso da imagem que parece esculpida em bronze. Este monumento é, como todos sabem, o *Eurico* (Pinheiro, 1862, p. 525-526, grifo nosso).

Há que se chamar a atenção novamente para a preferência estilística na descrição da obra, assim como o fizera com o autor. Antes é apresentada uma descrição-enigma, para por fim substantivar esses adjetivos glorificantes com o nome que “todos sabem”, ou deveriam saber na concepção de Fernandes Pinheiro. Fica registrada a impressão de que o objetivo dessa escrita não é apresentar nada, uma vez que tudo já é conhecido, mas brindar o leitor com a verve do professor e sua capacidade única de definir o objeto em questão. Um ponto interessante que também aparecerá em Sotero dos Reis é a definição de gênero de *Eurico*, aqui chamado de “poema em prosa”, evidenciando suas qualidades poéticas e seu estilo. No entanto, é preciso destacar com maior veemência o uso da expressão “nossa” na passagem em que o cônego caracteriza *Eurico* como “um monumento de glória para a nossa literatura”. Essa não distinção entre a literatura portuguesa e a brasileira é algo relativamente natural em uma obra que até esta altura ainda não havia tratado de nenhuma literatura que considerasse propriamente brasileira. Mesmo que, como já mencionado, para o autor a literatura brasileira tenha surgido com o romantismo, efetivamente parece na prática não passar de um galho daquela de Portugal. A “nossa literatura” ainda é a portuguesa. Por fim, a metáfora do monumento, imagem “esculpida em bronze”, pode não ser tão vazia quanto aparenta. Segundo Assmann (2011, p. 60):

Mas é justamente disso que se trata: de “matéria de memória confiável”, da recordação de uma origem e antiguidade comuns, recordação formadora de identidade e útil ao Estado. O único

problema é que esse passado heroico se desvia dos olhares, é inacessível e por isso mesmo, altamente questionável. Os acontecimentos e feitos realizados em um passado grandioso, porém obscuro, exigem validação por meio de locais e objetos. As relíquias que têm essa função de validação ganham o *status* de “monumentos”. [...] Os monumentos-relíquias têm, assim, a tarefa de conectar o presente real com os acontecimentos dessa antiguidade maravilhosa, agindo como pontes sobre o abismo do esquecimento, citado ocasionalmente por elas.

O movimento metafórico de Fernandes Pinheiro pode ser lido, portanto, na direção da construção de uma memória formadora de identidade por meio do “monumento” que seria *Eurico*, o que é corroborado pela sua compreensão de fronteiras entre as duas literaturas nacionais. Isso o coloca ainda mais distante de uma ideia de literatura brasileira em si mesma. No geral, essa passagem do texto é capaz de esclarecer muito a respeito do posicionamento de seu autor quanto à obra e ao escritor de que trata. Conhecedor de seu pioneirismo dentro da intelectualidade brasileira, como aponta Carlos Augusto de Melo (2009, p. 70), ou seja, do caráter inaugural de sua obra, Fernandes Pinheiro age em favor da constituição de um cânone literário segundo seus critérios. Isso está de acordo com o jogo que menciona Assmann no mesmo tópico em que define o valor do monumento para a memória e a identidade: “A questão da inclusão de algo ou na memória de curto prazo do mercado literário ou na memória de longa duração dos textos culturais canônicos depende das instituições sociais da consagração e da excomunhão, da honraria e do ostracismo” (Assmann, 2011, p. 66).

Ainda sobre *Eurico, o presbítero*, o cónego comenta: “Este romance fundido no molde de Walter Scott, é uma verdadeira *physiologia* do celibato clerical, ou, como elle [Herculano] mesmo diz: ‘Intuição quasi prophetica do passado, às vezes intuição mais dificultosa que a do futuro’” (Pinheiro, 1862, p. 526). Não há problematização ou explicação sobre essa passagem, ao passo que Fernandes Pinheiro parece estar disposto somente a traçar os tópicos que identifiquem a fachada do romance. O tópico seguinte seria então o estilo do autor, descrição para a qual passa a voz ao crítico literário português Antônio Pedro Lopes de Mendonça, e revela a origem de sua metáfora do “monumento”, já agora menos original, apesar de ainda funcional. O trecho citado de Lopes Mendonça propõe:

Usamos de propósito aqui da palavra *cinzelar*. É que o estylo do Sr. Alexandre Herculano não possui os toques maviosos, o colorido vaporoso e ligeiro, o traço elegante e fugitivo do pincel: grava-se e entranha-se na pedra; sente-se gemer, partindo em lascas a superfície dura e rebelde do mármore, ou do granito, figura-se-nos o imutável e poderosamente indistrutível da estatuaria e architectura, é como os *baixos relevos* dos edificios antigos que adquirem côr tsnada que lhe imprime o tempo, sopro dos seculos que entristece e ao mesmo tempo santifica a face dos monumentos (Mendonça apud Pinheiro, 1862, p. 526).

É preciso dar razão ao cônego, quando prefere deixar essa análise por conta de outro crítico. O seu texto até esse ponto não parece indicar que ele pudesse alcançar melhor resultado. De qualquer modo, vale ressaltar positivamente o fato de não ter escondido a sua fonte, mediadora de seu pensamento sobre o romance. Cita ainda outras obras de Herculano e conclui seu discurso sobre o autor louvando sua produção historiográfica. Volta à ideia do monumento e arrisca aumentar a escala de comparação: “A *História de Portugal* e a *da Inquisição* alçaram ao Sr. Alexandre Herculano um moimento mais perduravel do que as pyramides do Egypto” (Pinheiro, 1862, p. 527).

EURICO NO CURSO DE LITERATURA PORTUGUESA E BRASILEIRA, DE FRANCISCO SOTERO DOS REIS

A obra de Sotero dos Reis foi composta em São Luís do Maranhão e publicada em cinco volumes entre os anos de 1866 e 1873 (sendo o último volume publicação póstuma). Surgira como uma compilação das aulas proferidas pelo autor na disciplina de Literatura do Instituto de Humanidades, instituição privada de prestígio na capital maranhense, em que Sotero ingressara no ano de 1861 a convite do diretor e proprietário Pedro Nunes Leal, que seria também um incentivador da publicação dessas “lições”. A própria necessidade da escrita de textos didáticos que seriam proferidos em aula e sua posterior reunião em livros destinados à mesma finalidade pedagógica é mais uma amostra da escassez de materiais didáticos como uma tônica da educação brasileira no período. Além de que a própria aplicação que teria essa obra de Sotero dos Reis, como livro didático para a cadeira de literatura portuguesa e brasileira daquele instituto específico, foi um dos fatores que limitou sua circulação, assim como a influência do local de produção, ainda que São Luís vivesse

seu momento de “Athenas Brasileira”, consolidado ao longo do século XIX por sua cena cultural e intelectual forte⁵.

Apesar das considerações iniciais que possam ser feitas quanto à abrangência momentânea da obra, em relação a sua origem periférica ou a sua circulação restrita, não podem deixar de ser considerados os méritos intrínsecos a sua produção. Candido a coloca em patamar de qualidade superior ao *Curso* de Fernandes Pinheiro e, apesar de não exacerbar sua relevância, a define como “o mais considerável empreendimento no gênero, antes de Sílvio Romero” (Candido, 2000, p. 315). Por essa medida de comparação, pode-se compreender a importância da análise dessas duas obras por duas diferentes perspectivas, apesar de ambas compartilharem essas instâncias de relevância em diferentes graus: a de Fernandes Pinheiro se destaca mais pelo contexto de produção e capacidade de influência imediata, enquanto que a de Sotero dos Reis pelos méritos intelectuais de sua produção.

Quanto ao método adotado pelo autor, recorreremos ainda a Candido para sua delimitação:

uma crítica ou melhor, um ensino de literatura (é o seu caso) que procede pelo conhecimento dos fatos literários historicamente ordenados, mais a análise apreciativa dos textos, os grandes modelos que fazem sentir o que é a obra e caracterizam a ‘crítica experimental’ de Lafayette. Esta combinação de história e exegese deriva da sua adesão aos críticos iniciais do Romantismo [...] (Candido, 2000, p. 315).

Esses “críticos iniciais do Romantismo”, apontados por Candido, são nomeados pelo próprio Sotero na “Licção I” do primeiro volume de seu *Curso*: Abel-François Villemain, entre os franceses e Hugh Blair entre os ingleses (Reis, 1866, p. 6-7). Quanto ao seu desempenho em cumprir esse projeto, Candido aponta para sua melhor forma no segundo volume do *Curso*, quando Sotero trata da literatura portuguesa do século XVI, fala a respeito da obra de Camões, João de Barros e Antônio Ferreira, e considera o resultado final mediano e de pouca originalidade (Candido, 2000, p. 316). Reconhece, contudo, os méritos da obra em meio às limitações do contexto em que o autor estava inserido: “formado inteiramente na tradição clássica, autor de um compêndio de gramática, vivendo num meio apaixonado pelo vernáculo e os valores tradicionais, como o Maranhão, não lhe era possível

⁵ Informações com base na pesquisa de Carlos Augusto de Melo (2009, p. 183-193).

realizar algo decisivo; o que apresenta de novo já é bastante, à vista de tantas condições negativas” (Candido, 2000, p. 315). A partir das considerações que tece sobre Sotero dos Reis, Candido chega à conclusão de que ele: “Merece, portanto, mais do que lhe tem sido dado” (Candido, 2000, p. 316).

Procuramos, então, tomar dessa lente para observar especificamente as considerações do autor a respeito de *Eurico*. É no quinto volume de sua obra, recolhido e publicado por seu filho Américo Vespúcio dos Reis dois anos depois de sua morte (1873), que está anotada a “Lição CIII”, “Alexandre Herculano; seu *Eurico*, o presbítero”, iniciada da seguinte forma:

Propondo-me, senhores, apreciar a prosa poetica do Sr. Alexandre Herculano no seu *Eurico*, para dar-vos idéa desta especie nova que muito importa conhecer pelo vulto que tem tomado na litteratura moderna, não vos traçarei antes a biographia deste autor como costume praticar a respeito dos outros, cujas obras analyso; porque tratando-se de um auctor vivo, e cuja vida ainda não foi escripta, os factos desta achão-se, para bem dizer, incompletos (Reis, 1873, p. 333).

Antes de mais nada, pode-se notar alguns aspectos relativos ao gênero da obra. Trata-se de um texto escrito para a leitura em aula, como uma lição propriamente dita. Algo que se mantém tanto na nomenclatura das subdivisões dos capítulos, quanto no uso de vocativos como “senhores”, que revelam a presença de sua audiência de alunos, que o autor/professor evoca de maneira corrente. Foi preservada, portanto, na compilação dos textos para publicação, as marcas iniciais de seu contexto de produção. Ao que se pode acrescentar certos objetivos específicos de cada lição, que não têm como pretensão, e é o caso desta, abarcar todo o conjunto da obra de um autor ou dar um resumo geral de sua leitura. Está clara a inclinação de tratar da escrita de Alexandre Herculano somente por meio da análise de *Eurico*, visto como “prosa poética”, definição de gênero de extrema relevância para compreender-se a proposta de Sotero dos Reis com relação a essa sua análise.

Sotero, apesar de mais à frente citar, sem detalhamentos, outras obras de Herculano, considera que é *Eurico* aquela que mais se adequa ao seu propósito para a lição, ou seja, “apreciar a prosa poetica do Sr. Alexandre Herculano”. Para isso, menciona de forma um tanto imprecisa que o “*Eurico* a que o auctor chama *Chronica-Poêma*, é por seu caracter e

natureza uma verdadeira epopéia em prosa” (Reis, 1873, p. 333-334). Esse é o ponto focal da análise de Sotero dos Reis, que depende de considerar o caráter épico de *Eurico* com base em suas características crônicas, ao tratar da trama, e no tom poético de Herculano, ao tratar do estilo. O que ele faz, portanto, é uma escolha que o próprio autor da obra não foi capaz de fazer por uma definição precisa de sua natureza. Na introdução ao romance o autor coloca: “por isso na minha concepção complexa, cujos limites não sei de antemão assinalar, dei cabida à *crônica-poema, lenda ou o que quer que seja, do presbítero gôdo*” (Herculano, 1972, p. 25, grifo nosso)⁶. A essa menção de enquadrar a obra a um gênero prévio, Herculano propõe a nota que segue:

Sou eu o primeiro que não sei classificar este livro; nem isso me aflige demasiado. Sem ambicionar para ele a qualificação de poema em prosa – que não o é por certo – também vejo, como todos hão de ver, que não é um romance histórico, ao menos conforme o criou o modelo e a desesperação de todos os romancistas, o imortal Scott (Herculano, 1972, p. 25).

O crítico é, portanto, seletivo ao tomar a primeira possibilidade de enquadramento com que o autor vê a obra e ignorar suas reservas a respeito. E com base nessa premissa descreve o estilo empregado por Herculano, “consiste esta especie de prosa em uma prosa mais harmoniosa, ornada e cheia de imagens, do que a prosa commum por mais nobre que seja, em uma prosa em summa que póde até certo ponto substituir o verso em que se escrevem os diversos generos de poêmas” (Reis, 1873, p. 334-335), e compara-o com produções semelhantes em língua francesa e portuguesa para destacar sua originalidade. Mais adiante, reconhece o caráter histórico dessa “fábula complexa” e tece algumas considerações a respeito da presença do “maravilhoso” na obra:

A falta de maravilhoso propriamente dito ou de agentes sobrenaturaes não deve ser attribuido a defeito a este poêma que pertence ao genero histórico, ou antes constitue um genero novo, pois a Chronica-Poêma é um genero novo. Demais contendo o poêma a descrição dos tempos heroicos da peninsula, o maravilhoso ahi se encontra, para bem dizer, semeado por toda a parte (Reis, 1873, p. 335-336).

⁶ Citações da edição de 1972 de *Eurico, o presbítero*, pela editora Cultrix (Herculano, 1972).

Sotero dos Reis advoga na defesa de seu posicionamento em relação à classificação de gênero de *Eurico*. Deixa claro que a ausência do maravilhoso, em si, não é um “defeito” do “poema”, ou seja, em prejuízo de seu caráter épico, uma vez que se trata de um “novo genero”. Como subtexto dessa afirmação, tem-se o reforço de sua classificação de *Eurico* como uma “epopéia em prosa”, ao modo daquilo que os autores de língua francesa ter-se-iam visto obrigados a fazer, segundo ele, como forma de suprir as carências de sua língua materna, mas tida, porém, na autoria de Herculano, não como um subterfúgio de tal natureza, mas como uma realização estética inovadora, dentro de uma tradição literária em língua portuguesa já rica em produções poéticas líricas e, principalmente, na épica. Pode-se depreender que firmá-la como esse gênero novo, leva a ressaltar e melhor definir seu caráter em dois planos distintos: o do conteúdo, por meio da efabulação histórica (que lhe conferiria o caráter de *crônica*); e o estético, por meio do estilo empregado pelo autor (que lhe definiria como *poema*). Pode-se compreender que a junção dessas duas instâncias da criação artística é o que daria caráter épico a *Eurico*, que estaria perdoado pela falta de aparições e disputas de seres divinos e maravilhosos a conduzir o destino dos homens, próprias do gênero, por tê-las dissolvido e impregnado nos feitos heroicos das personagens: “caracteres bem traçados e sustentados” (Reis, 1873, p. 335).

Conceber essa leitura de *Eurico* com foco em seu caráter épico eleva seu peso e importância não somente para o cenário da literatura contemporânea à produção do *Curso*, mas historicamente em uma visada ao passado que se projeta no futuro, ou retomando a frase do próprio Herculano, “uma intuição quase profética do passado”. Impõe-se sua relevância não somente para a literatura portuguesa, mas para toda a literatura de língua portuguesa, assim como para a memória cultural das nações vinculadas a ela. É possível inferir que está subjacente a seu discurso sobre o romance uma valoração de *Eurico* como obra com efeito constituidor de uma memória cultural que deve ser de caráter “funcional”, cujas características marcantes são, segundo Assmann (2011, p. 147), “referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro.”, em contraposição a uma “memória das memórias”, as ciências históricas, “que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente”, e é designada como “memória cumulativa”.

Para dar complemento a essa proposta de análise, dentro do método adotado para as suas lições e mantendo o caráter de texto didático, Sotero dos Reis passa à leitura de dois capítulos de *Eurico* selecionados estrategicamente para corroborar sua visão da obra, desenvolvida até aqui. O primeiro é o capítulo X, que descreve a batalha entre os exércitos dos godos e dos árabes às margens do Críssus. É também neste capítulo que surge a figura do cavaleiro negro, Eurico encoberto, avançando heroicamente, ou como diria Herculano, em nota ao final do romance, “como o último semideus que combate na terra” (Herculano, 1972, p. 209), a proporcionar cenas de batalhas realmente épicas e de enorme carga dramática, que culminam com a traição dos filhos de Vítiza e do Bispo de Híspalis. Com tal escolha, além de comprovar seu ponto, certamente o professor Sotero dos Reis deveria ser capaz de atrair a atenção de seus alunos para a obra.

A seguir, demonstrando que não havia de toda confiança nessa atração proporcionada pela leitura realizada, passa diretamente ao capítulo de fechamento da obra, o que também dá um caráter de completude a sua análise. Relê novamente um pequeno trecho do capítulo X, que para ele seria de maior impacto estético, para comentar nesse exemplo a primazia da realização artística de Herculano, e repete o movimento com um pequeno trecho do capítulo de conclusão. Não conclui sua análise sem antes chamar a obra de “magnífica epopéia” e sobre ela ainda comenta: “Nos trechos citados, notáveis por sua fôrça e energia, sobressahe principalmente o laconismo do estylo, que o verso sujeito às leis do metro rarissimas vezes rivalisa com a prosa; mas laconismo digno da nobreza e elevação do assumpto, porque não é inteiramente despido de ornato” (Reis, 1873, p. 353). Até mesmo o defeito é apresentado em tom de elogio.

Por fim, parece-nos reveladora a forma como termina essa lição, projetando a próxima etapa de suas aulas: “Tendo vos dado idéa da bella prosa do *Eurico*, ou do que é prosa poetica, será este o último dos meus discursos sobre a Litteratura Portugueza e Brasileira; e passarei nas seguintes prelecções a occupar-me com a Litteratura Biblica, a mais notavel de todas no grandioso e no sublime” (Reis, 1873, p. 354). Ao concluir com um tratamento para a “Litteratura Portugueza e Brasileira” no singular, como uma única manifestação artística, torna ainda mais diáfana a distinção já frágil que propõe entre elas em seu *Curso*, assim como a

maneira de se referir ao texto bíblico⁷ aproxima o autor de uma tradição que o põe ao lado da personagem do livro por ele analisado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cursos de literatura produzidos pelo Cônego Fernandes Pinheiro e por Sotero dos Reis são um dos primeiros passos decisivos para a constituição de um cânone literário nacional, mesmo que de uma perspectiva pouco nacionalista, em última instância, apesar de sua influência romântica. Propõem um certo espelho, distorcido a seu modo, para o que seria a literatura nacional naquele momento, e o reflexo que ele proporciona é antes o de uma dependência cultural ainda própria de uma colônia.

Retendo-nos a sua análise de *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, é possível perceber o tratamento da obra e do autor como um marco artístico nacional, o que reflete o posicionamento ambíguo dos professores/historiadores quanto à realidade de uma cultura brasileira independente de Portugal. Como produtores de material didático, podem ter gerado ecos que se encontram ainda hoje presentes na estrutura curricular e em livros que se destinam ao “ensino de literatura brasileira”, entremeada pelo olhar à literatura portuguesa, mesmo quando outras literaturas nacionais poderiam ser consideradas mais influentes e relacionadas às produções de autores brasileiros. Não se troca um colonialismo por outro, no entanto.

O que se infere, em suma, a partir da leitura realizada neste estudo, é que, na abordagem à obra de Herculano, pode ser identificada uma notável resistência por parte dos dois autores em conceber uma cisão entre a literatura brasileira e a portuguesa. Algo que pode inclusive ser fruto da própria memória cultural com a qual estão em contato e que também constitui suas identidades. Como contraponto, poderia ser observada a história da literatura brasileira escrita pelo alemão Ferdinand Wolf, que nunca visitou o país, no mesmo período, e que privilegia autores nascidos no Brasil, mesmo antes de sua independência, e consegue identificar uma historicidade da produção literária com um certo caráter de identidade nacional, ainda que ligada à cultura da metrópole, desde antes do

⁷ Sobre a relação de Sotero dos Reis com a literatura bíblica, Candido comenta: “Para ele, como para Garrett, há três tipos de literatura: a clássica, a romântica (definidas exatamente segundo Schlegel) e a bíblica. O interessante é que os considera em sentido estritamente tipológico, não histórico: sucedem-se cronologicamente, mas não se excluem” (Candido, 2000, p. 316).

Romantismo (a luz que é lançada sobre o objeto pode mudar inteiramente a forma como ele é visto).

O que permite aventar que a historiografia literária basilar para a formação de jovens estudantes, tanto no centro quanto na periferia do Brasil na segunda metade do século XIX, é uma produção ainda incapaz de descrever uma cultura literária brasileira independente da portuguesa. O evento traumático da independência político-administrativa ainda repercutia, no âmbito cultural, nesse modo de compor no campo da historiografia literária, de cujo ponto de vista um Brasil literário ainda não existia propriamente.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural*. Diez estudios. Trad. Marcelo G. Burello e Karen Saban. Buenos Ayres: Lilmod, Libros de la Araucaria, 2008.
- BRASIL. Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. v. 2.
- HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- MELO, Carlos Augusto de. *A formação das histórias literárias no Brasil: as contribuições de Cônego Fernandes Pinheiro (1825-1876), de Ferdinand Wolf (1796-1866) e Sotero dos Reis (1800-1871)*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Curso elementar de litteratura nacional*. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1862.
- RAZZINI, Marcia de Paula Gregório. *O espelho da nação: A Antologia Nacional e o ensino de português e de literatura*. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de litteratura portugueza e brasileira*. São Luís: Typ. de B. de Mattos, 1866. v. 1.
- REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de litteratura portugueza e brasileira*. São Luís: Typ. de B. de Mattos, 1867. v. 2.

REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de litteratura portugueza e brasileira*. São Luís: Typ. de B. de Mattos, 1867. v. 3.

REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de litteratura portugueza e brasileira*. São Luís: Typ. de B. de Mattos, 1868. v. 4.

REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de litteratura portugueza e brasileira*. São Luís: Typ. do Paiz, 1873. Tomo 5.

SOUZA, Ana A. Arguelho de. "Ensino de Língua e Literatura no Brasil do Século XIX: o Curso Elementar de Literatura Nacional e as Postillas de Rethorica e Poetica utilizados no Imperial Colégio De Pedro II". *Cadernos de História da Educação*, Uberlândia, v. 12, n. 1, p. 15-28, jan./jun. 2013.

WEBER, João Ernesto. Historiografia literária e literatura nacional. In.: SANSEVERINO, Antonio; SIMON, Cátia; ARAÚJO, Homero (Orgs.). *Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira*. Porto Alegre: Saga-D.C. Luzzatto, 1996.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário*. Trad. Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1955.

Recebido em 21 de fevereiro de 2023

Aprovado em 27 de novembro de 2023

Licença: 

Luís Fernando Portela

Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduado em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Respectivas Literaturas pela Universidade de Passo Fundo.

Contato: luis.portela05@hotmail.com

: <https://orcid.org/0000-0003-0104-2491>

A PRESENÇA DO MITO DE NARCISO EM TRÊS SONETOS CAMONIANOS

THE PRESENCE OF THE MYTH OF NARCISSUS IN THREE CAMONIAN SONNETS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p274-286>

Taynnã de Camargo Santos ¹

RESUMO

O presente artigo analisa a presença do mito de Narciso na lírica camoniana, a partir do estudo de três sonetos: “Tanto de meu estado me acho incerto”, “Transforma-se o amador na cousa amada” e “Dizei, Senhora, da Beleza ideia”. Através de uma análise dos elementos presentes nos poemas selecionados e a comparação com os mitemas narcísicos, destacaremos as possíveis alusões ao mito, tanto na associação direta ao seu texto fundador, estabelecido por Ovídio na obra *Metamorfoses*, quanto em associações indiretas, por exemplo, através de referências à obra de Francesco Petrarca, autor que, assim como Camões, era inspirado pela tradição greco-romana.

PALAVRAS-CHAVE

Mitos; Camões; Narciso; Mitemas.

ABSTRACT

*This paper analyzes the presence of the myth of Narcissus in Camões' lyric poetry, focusing specifically on three sonnets: "Tanto de meu estado me acho incerto", "Transforma-se o amador na cousa amada", and "Dizei, Senhora, da Beleza ideia". Through an analysis of the selected poems and a comparison with the Narcissus mythemes, we aim to shed light on potential allusions to the myth, including both direct associations with its founding text, established in Ovid's *Metamorphoses*, and indirect associations, such as references to the works of Francesco Petrarch, an author who, like Camões, drew inspiration from the Greco-Roman tradition.*

KEYWORDS

Myths, Camões, Narcissus, Mythemes.

¹ Universidade do Minho, Braga, Portugal.

INTRODUÇÃO

Numa era de ultraexposição midiática, de *selfies* e redes sociais, os conhecimentos já estabelecidos da psicanálise e a impossibilidade de distanciamento histórico nos levam a crer de que o mito de Narciso nunca foi tão pertinente quanto o é no século XXI. No entanto, em concordância com o célebre verso camoniano “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, os estudos da mitocrítica demonstram que um mesmo mito adquire diferentes leituras ao longo dos séculos e que cada geração confere maior ou menor importância para determinados mitemas, diferenças essas que sinalizam características do seu tempo.

Em sua estrutura fundamental, o mito de Narciso narra a trajetória do jovem de impressionante beleza que arrogantemente rejeita todos seus pretendentes, sejam eles homens ou mulheres. Após Narciso ser responsabilizado pelo suicídio de Eco, uma ninfa apaixonada e desprezada como todos os seus outros amantes, ele foi condenado por Nemésis (ou Eros, segundo outras versões do mito) a apaixonar-se pela própria imagem refletida nas águas. Ao tentar beijar seu reflexo, o jovem afoga-se e no lugar onde fica seu corpo (ou, em outra versão, onde cai seu sangue) nasce a bela e perfumada flor que leva seu nome. Não há consenso sobre a origem do mito, “en el mito de Narciso [...] confluyen dos leyendas, con cierto trasfondo homófilo, y al menos una de ellas [...] surgida en época helenística” (Villena, 2011, p. 197). Porém, o texto reconhecido como fundador está presente nas *Metamorfoses* de Ovídio. Nele são identificados os três mitemas narcísicos fundamentais: paixão, morte e metamorfose¹.

Tido como o maior poeta português de todos os tempos, a figura de Luís de Camões está diretamente associada à identidade nacional portuguesa. Tendo vivido no século XVI, sua obra *Os Lusíadas* tornou-se símbolo do século que representou o ápice e a queda da nação: iniciado nas grandes navegações, os anos de 1500 portugueses terminaram com o país novamente sob domínio espanhol na chamada Era Filipina. Para além da sua celebrada narrativa épica, a lírica camoniana como um todo é

¹ O tema da metamorfose é o elemento comum entre todos os textos que compõem a obra de Ovídio. No caso de Narciso e Eco, tal metamorfose se dá na transformação de Narciso em flor. O tema da paixão aparece tanto na sua faceta positiva, através da paixão de Eco por Narciso, quanto na sua faceta negativa, na forma de castigo aplicado por Nemésis. A morte é a consequência do amor impossível e aparece no mito como gatilho para a transformação de Narciso.

reconhecida canonicamente tanto por seu eruditismo clássico, da cultura greco-latina, quanto de aproximação às estéticas de vanguarda de seu tempo, nomeadamente o *dolci stil nuovo* do poeta italiano Francesco Petrarca.

Nessa perspectiva, os temas narcísicos de paixão, morte e transformação podem ser identificados nas duas dimensões inspiradoras do poeta português. Nos clássicos greco-latinos, destacam-se Eros e Tanatos, divindades do amor e da morte, que estão presentes em grande parte dos mitos e épicos narrados desde Homero, Virgílio e, como já destacado, Ovídio. Não diferente é a presença destes temas na lírica petrarquista, em que a musa pela qual o poeta se apaixona, Laura, é representada como exemplo de perfeição em uma construção platônica do conceito de Amor. A centralidade do tema da morte em Petrarca pode ser percebida na forma como sua principal obra, *Il Canzonieri*, é tradicionalmente dividida em duas seções, *In Vita* e *In Morte*, tendo como ponto de cisão a morte de sua *madonna* Laura. Na leitura proposta por Helder Macedo (2013, p. 15 apud Santana, 2019) há uma aproximação entre Petrarca e Dante na forma como ambos projetavam em suas musas uma visão de si próprios: “viam na mulher amada o ideal divinamente amplificado de si próprios e, conseqüentemente, entendiam a materialidade do erotismo como um obstáculo à obtenção desse ideal” (apud Santana, 2019, p. 5), enquanto Camões adotaria uma perspectiva diferente, assumindo a diferença em relação à mulher amada como o elemento que gera o enamoramento. Essa visão nos remete à hipótese de que, na lírica camoniana, o intertexto com o mito de Narciso e seus mitemas se expande naquilo que pode ser identificada como a característica autêntica que o poeta português adiciona às suas inspirações.

Ao analisar as características autorreflexivas nos sonetos camonianos, Ramón (2003, p. 113) recorre à figura do espelho para ilustrar a forma como o poeta encontra na sua produção lírica uma forma de escapar ao “erro de Narciso”:

Quando o poeta se vê ao espelho, o reflexo que ele contempla é o de um ser afetado pelos sentimentos de desengano, de desgraça, de sofrimento, de frustração e de fracasso. Todavia, a imagem que o espelho lhe devolve não o transforma num miserável abúlico; pelo contrário, ela está na origem de um discurso lúcido e afirmativo, cujas conclusões derivam da experiência de vida do sujeito textual que se apresenta, deste modo, a si próprio como detentor de um ethos forte que legitima a pretensão de se dirigir ao público leitor interpelando-o diretamente.

O roteiro ovidiano que fundamenta o mito de Narciso é referido direta ou indiretamente por Camões em mais de um de seus textos². No entanto, nossa proposta é apontar para uma presença menos explícita do mito nos sonetos selecionados para a presente análise. Sendo os temas da paixão, morte e metamorfose recorrentes em toda a lírica camoniana, destacaremos como a articulação desses temas com tópicos que orbitam o mito de Narciso, como a ideia de duplo e a arrogância ou a crueldade da pessoa amada perante seu amador, permitem pensar sobre uma influência transversal do mito no pensamento do poeta português. Um Narciso consciente que sofre de amor, observa a coisa amada, mas escolhe não consumir seu desejo. Essa plena consciência acerca do sofrimento amoroso como condição inalienável do amador e a sua elaboração poética como sublimação do mesmo é expressa no primeiro texto que analisaremos:

Tanto de meu estado me acho incerto,
que em vivo ardor tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio,
o mundo todo abarco e nada aperto.

É tudo quanto sinto, um desconcerto;
da alma um fogo me sai, da vista um rio;
agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao Céu voando,
nũ'hora acho mil anos, e é de jeito
que em mil anos não posso achar ã' hora.

Se me pergunta alguém porque assi ando,
respondo que não sei; porém suspeito
que só porque vos vi, minha Senhora (Camões, 1994, p. 118).

O soneto relata o efeito arrebatador de um enamoramento à primeira vista e os consequentes sentimentos conflituosos causados. O amante discorre sobre o que sente usando paradoxos que aparecem em uma crescente desconexão com a realidade empírica. No primeiro verso, o poeta apresenta uma condição reflexiva na qual considera incerto seu

²Pena (2017) compila 6 textos camonianos que referem direta ou indiretamente o mito de Narciso e Eco, dentre os quais o nome de Narciso é citado diretamente em “Écloga II”, “Entre rústicas serras e fragosas” e “Dizei, Senhora, da beleza ideia”.

estado e ao longo da primeira quadra relata sensações físicas que, apesar de contraditórias, dizem respeito às experiências empíricas: ardor e frio, chorar e rir, abarcar e apertar. Na segunda quadra, a incerteza apresentada na primeira quadra converte-se em certeza: um estado de desconcerto. A linguagem torna-se mais figurativa e, no lugar da descrição das sensações, o poeta utiliza metáforas para representar o que sente: o fogo da alma, o rio que sai da vista, esperar e desconfiar, desvairar e acertar. O poeta distancia-se, verso a verso, da realidade concreta na qual começou seu relato. No primeiro terceto o poeta atinge, por conta das sensações paradoxais que sentiu, o ponto mais alto da sua desconexão com a realidade: mesmo estando em terra, ele chega ao Céu; a contagem de tempos torna-se impossível, cabendo mil anos em uma hora. Finalmente, como que retornando à realidade, é retomado o discurso concreto e revela-se o motivo de tamanha confusão: o fato de ter visto a Senhora, sua amada. Rita Marnoto destaca que o poeta “desconhece uma síntese, na medida em que as oposições não existem fora da unidade” (Marnoto, 2011, p. 25). Trata-se, portanto, da descrição do sofrimento amoroso causado pela Senhora em decorrência do simples ato de ver a sua amada.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio, o poema em que é apresentado o mito de Narciso é composto por 171 versos, dos quais 77 são dedicados à narração do sofrimento de Narciso no hiato entre o momento em que contempla pela primeira vez sua imagem refletida nas águas³ e sua derradeira morte⁴. O gatilho para tal sofrimento, assim como no poema camoniano, é também o olhar. Em Camões, a visão ou o ato de ver aparecem concretamente na chave de ouro, mas também no verso 6, em “me sai, da vista um rio”. Em Ovídio, referências ao ver e ao olhar aparecem ao longo de todo o poema, mas especialmente com maior frequência nos 77 versos que narram o sofrimento de Narciso, em trechos como “E enquanto bebe, arrebatá-o a imagem da figura que vê” (Ovídio, 2017, p. 54), “O que está a ver, não sabe; mas abrasasse com aquilo que vê, / e a mesma ilusão que engana os olhos enche-o de desejo” (Ovídio, 2017, p. 55). Marnoto aponta que “a literatura religiosa e o neoplatonismo renascentista consideram a visão uma via privilegiada de contacto com o bem, que depois se funde com outros componentes” (Marnoto, 2011, p. 35). A visão que inicialmente causa maravilhamento e amor acaba por converter-se em um sofrimento desconcertante, que

³ Verso 416 “E enquanto bebe, arrebatá-o a imagem da figura que vê” (Ovídio, 2017, p. 54).

⁴ Verso 493 “nem tão-pouco o corpo era já o que em tempos Eco amara” (Ovídio, 2017, p. 57).

converte a experiência empírica em surreal. A condenação a essa condição paradoxal, fruto da paixão, causa sofrimento em quem ama, mas trata-se de um sofrimento que, em certa medida, é escolha do amante. Dessa forma, a coisa amada é um objeto com o qual não há possibilidade de real interação. O amante, consciente de tal limitação, insiste em buscar o impossível. No poema de Ovídio, Narciso torna-se finalmente consciente da impossibilidade de consumir seu amor por si próprio e nos versos 478-479 chega a desejar poder ao menos ver a coisa amada: “gritou. ‘Ao menos que eu possa ver o que eu não posso tocar, / e assim oferecer alimento à minha pobre e desvairada paixão!’” (Ovídio, 2017, p. 56).

Camões, por sofrer do mesmo mal de Narciso, o Amor, também é vítima das sensações paradoxais causadas por ele. Porém, diferentemente do personagem do mito, não fica condenado à morte por isso: a Senhora permanece inalcançável mas, como identificamos ao longo da lírica camoniana, essa pode ser só mais uma das tantas Senhoras que inspiraram Camões. Na centralidade dada à contemplação advinda do modelo petrarquista não há intenção real de consumação do ato amoroso. O tocar ou tornar concreto o contato com a coisa amada não é o real desejo do poeta. Tal ideia camoniana é bem construída em outro soneto, “Pede o desejo, Dama, que vos veja” (Camões, 1994, p. 120), onde o poeta classifica como “baixeza” o pedido da Senhora por uma consumação concreta do desejo e, enquanto o texto de Ovídio apresenta nos versos 425-426 o prenúncio do sofrimento, “Sem saber, deseja-se a si próprio, e o elogiado é quem elogia; / e, ao desejar, é o desejado, e junto incendeia e arde de amor” (Ovídio, 2017, p. 55), em uma construção que poderia ser lida como a resposta ao mito de Narciso, Camões afirma nos versos 7-8 que “não quer logo o desejo o desejado, / porque não falte nunca onde sobeja”. Diferentemente de Narciso que, por consequência do castigo que sofrera, não podia amar ninguém senão a si mesmo e morre do sofrimento de amar e não poder consumir seu amor, Camões não sofre pela falta de concretização e encontra no desejo não concretizado a forma mais completa do sentimento amoroso.

Ao não aceitar a não concretização do seu desejo amoroso, o poeta escapa à morte, mas não escapa necessariamente da metamorfose que a sucede no mito como é descrito por Ovídio. Pereira (2007) descreve de forma minuciosa os diversos sinais da influência das *Metamorfoses* ovidianas na obra de Camões e destaca um tipo específico desta: “há ainda outro tipo de metamorfose que transcende os quadros da mitologia clássica e se coloca

num plano puramente espiritual” (Pereira, 2007, p. 149). O texto no qual Pereira destaca esse tipo de metamorfose é o que analisaremos a seguir:

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

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

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

está no pensamento como ideia:
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples, busca a forma (Camões, 1994, p. 126).

O soneto quase que parafraseia o mito de Narciso em toda sua composição. Segundo a leitura proposta por Spaggiari (2011), o soneto se constrói em um duplo movimento que paraleliza as quadras e os tercetos. Nas quadras é construída uma “semideia” de que, uma vez que o amador assume em seu corpo a alma da amada, não haveria mais o sofrimento corpóreo do desejo e o amador “em si somente pode descansar”. Porém aquilo que satisfaz a alma do poeta permanece no pensamento, o que provoca um novo desejo de buscar a forma, ou seja, concretizar-se corporalmente.

As quadras do soneto podem ser lidas em paralelo com o momento em que Narciso toma consciência de que está apaixonado por sua própria imagem. Aquilo que aparece no mito como uma revelação, o instante trágico em que o amador, que até então considerava-se apaixonado por outrem, percebe que está apaixonado por si mesmo e transforma-se instantaneamente na coisa amada, em Camões surge como um esforço voluntário do amador, “por virtude do muito imaginar”. Em ambos os casos, o desejo estaria suprido, uma vez que o objeto desejado já não mais lhe falta. Porém, os tercetos do soneto camoniano explicitam a trajetória tal e qual a feita por Narciso que, ao invés de satisfazer-se com a consciência de estar apaixonado por sua própria imagem, sofre de um novo desejo,

agora impossível de ser realizado: “trata-se, por isso, de um novo desejo, de uma falta de índole diversa. O amante, ficando então reduzido a pura paixão incorpórea, aspira ligar-se à ideia da amada para se realizar, como faz a matéria-prima que procura a sua forma para existir” (Spaggiari, 2011, p. 60). Este novo sofrimento, consequência inesperada do que seria a forma perfeita de Amor na perspectiva platônica⁵, é descrito por Narciso no poema de Ovídio no verso 466: “o que desejo já eu tenho: é a abundância que me faz pobre” (Ovídio, 2017, p. 56). Trata-se, portanto, de uma resposta aristotélica à ideia de amor e de plenitude do sentimento, em que “a *matéria simples* ou matéria-prima é do ser *em potência*, ao passo que a *matéria* que recebeu uma *forma* é do ser *em acto*” (Spaggiari, 2011, p. 63).

É possível, portanto, identificar os mitemas narcísicos de metamorfose e duplo, “o tema da transformação do amante na amada, em Petrarca e nos líricos petrarquistas, se encontra ligado ao motivo mais abrangente da metamorfose de origem ovidiana” (Spaggiari, p. 67). Em sua análise sobre a “Écloga VII”, na qual Camões faz referência a Dafne e Acteon, Rita Marnoto também aponta para a pertinência da ideia de metamorfose amorosa na lírica camoniana “o sentido [*coincidentia oppositorum*] adquire uma multiplicabilidade e uma metaforicidade infinitas e a metamorfose assume uma importância proeminente, ao representar a construção e a destruição das formas” (Marnoto, 2007, p. 188 [nota 57]). No caso de “Transforma-se o amador na coisa amada”, o duplo aplica-se à condição dos amadores, Camões e Narciso, ao conterem em seus corpos ambas as almas (de amador e coisa amada), mas também na dupla perspectiva filosófica que os poemas camonianos e ovidianos colocam frente-a-frente: a concepção platônica de Amor, em que “a transformação do amante em coisa amada representa, pois, o desfecho do amor perfeito, isto é, correspondido” (Spaggiari, 2011, p. 62) em oposição à proposta aristotélica que pressupõe que “a *matéria* é concebida como potencialidade pura que a *forma* irá actualizar” (Spaggiari, p. 63).

Em última instância, a concepção platônica ganha maior importância no poema de Ovídio, se entendermos a transformação de Narciso em flor como forma de consumação final do sentimento amoroso. Considerando ambos, o sofrimento de Narciso perante sua própria

⁵ “Trata-se do fenómeno no qual culmina o processo amoroso, segundo a doutrina platónica exposta no *Convívium*. Os amantes saem de si próprios para se unirem com o objecto do seu amor, assim recuperando a antiga unidade perdida” (Spaggiari, 2011, p. 62).

Pois vos formastes tal, como quisestes,
vigiai-vos de vós, não vos vejais,
fugi das fontes: lembre-vos Narciso (Camões, 1994, p. 177).

O poeta constrói uma descrição hiperbólica das características físicas da Senhora elevando sua representação à ideia de beleza perfeita. Segundo Gigliucci (2016), Camões “vê na mulher o próprio conceito de beleza, a própria forma do que é belo, prestando-lhe um louvor tão desmesurado e hiperbólico quanto em certos aspectos quase bizarro” (Gigliucci, 2016, p. 104-105). Essa relação direta da mulher com a beleza já poderia ser associada ao mito de Narciso, mas ainda de uma forma puramente paralelística, sem evocar essencialmente nenhum de seus mitemas. O soneto continua em um jogo de perguntas retóricas feitas pelo poeta no sentido de, quase incredulamente, questionar a origem de tamanha beleza.

Realçando o caráter hiperbólico, a primeira evocação mítica direta no texto é feita à Febo na forma de um adjetivo à luz. A segunda menção mítica é feita à maga Medeia, em alusão a tão impossível beleza ter sido obra de magia, visto que a Senhora é tida como autossuficiente na construção da sua beleza, independente inclusive de deus: “o autoproduzir-se estético, o fazer-se independente da Senhora de Camões, é sinal de uma petulância tal que chega a reverter o louvor em censura implícita, quase como acusação de impiedade” (Gigliucci, 2016, p. 107). Esta interpretação da postura da Senhora pode, desde já, ser associada à postura de Narciso em relação à Eco no poema ovidiano: “ele, porém, foge. E, ao fugir, exclama: ‘Tira as tuas mãos / de cima de mim! Antes morrer do que entregar-me a ti!’” (Ovídio, 2017, p. 53). Enquanto Eco, perdidamente enamorada por Narciso e limitada por sua incapacidade de comunicação, acaba por recorrer a Nêmesis para amaldiçoar o belo jovem, Camões, que domina a capacidade de comunicar-se através da poesia, usa a chave de ouro do soneto para fazer o alerta sombrio a sua Senhora, em uma referência indireta à morte. O imperativo que conclui a composição poética deve ser interpretado como um apelo à fuga do desenlace trágico do mito de Narciso: a autocontemplação a que a figura mítica se dedicou teve desfecho mortal, logo, a recomendação do sujeito poético surge como contraponto à beleza evocada ao longo do soneto, ainda que essa referência fúnebre/trágica do intertexto seja também uma forma de realçar a beleza da Senhora.

Exceção feita a Febo, que é referido na forma de adjetivo, os dois mitos nominalmente evocados no soneto camoniano, Medeia e Narciso, são

apresentados em sua face mais cruel, “culminam no risco-presságio final de uma autodestruição da Senhora prisioneira desse mesmo preciso circuito, enamorada de si própria (ou seja, da própria criação perfeita), tal como Narciso, precisamente” (Gigliucci, 2016, p. 110). Como Gigliucci aponta, o uso do mito de Narciso em sentido agressivo na lírica amorosa tem recorrência documentada também em Petrarca. Trata-se, portanto, de uma evocação do mito através do seu mitema da morte, em que a beleza se converte em maldição e punição para aquele que, arrogantemente, considera-se autossuficiente e superior a todos, inclusive aos deuses:

Por uma tal ousadia de Senhora-domina-Deusa, por esta sua autossuficiência maravilhosa mas quase blasfema, paira sobre ela uma ameaça, a ameaça da autodestruição, a ameaça do espelho de Narciso (Gigliucci, 2016, p.112).

CONCLUSÃO

Fica assim demonstrado, através das leituras apresentadas, que o mito de Narciso e seus mitemas podem ser identificados em diferentes textos da lírica camoniana. Fica igualmente patente que Camões provavelmente conhecia os mitemas narcísicos e que não optou por uma repetição mimética, mas sim por uma recriação que, desde logo, vai ao encontro das suas próprias aspirações poéticas e, antes delas, da sua visão da vida, do amor e da morte.

Vale ressaltar que não temos a pretensão de limitar ou construir qualquer subordinação direta do poeta português ao texto de Ovídio, porém acreditamos ser relevante a identificação dessas aproximações uma vez que o mito de Narciso traz uma perspectiva trágica das ideias de amor e beleza, passando por dualidades como a relação corpo/alma, identidade/alteridade, amor/morte, que ajudam a elucidar e engrandecer o texto camoniano. A visão puramente platônica de Amor, frequentemente associada à poesia de Camões, ganha aqui uma perspectiva ampliada e aparece conectada a elementos como o sarcasmo, no alerta mortal de “Dizei, Senhora, da Beleza Ideia”, ou a dualidade conflituosa do desejo amoroso em “Transforma-se o amador na cousa amada” e “Tanto de meu estado me acho incerto”. Tal presença pode ser identificada e outros textos da lírica camoniana, a exemplo da elegia “Entre rústicas serras e fragosas”, atribuída a Camões por Faria e Sousa na sua edição das rimas de 1688, em

que o poeta parafraseia a narrativa do mito de Narciso, ainda que tal texto tenha autenticidade contestada.

Uma interpretação possível, de cunho mais psicologizante, para a importância do mito de Narciso na obra de Camões foi proposta por Rafael Santana em seu estudo sobre erotismo e alteridade na lírica camoniana:

A imagem do corpo belo é capaz de fazer nascer o amor não pela matéria em si, mas sim pela centelha divina que dentro do corpo reside. Com efeito, amar o reflexo divino do outro é na verdade amar a parte divina de si próprio, é viver um amor pela passiva, espécie de processo expiatório que possibilitará ao erasta – no sentido etimológico daquele que ama – uma ascese em direção a Deus. Eis por que a santidade de Beatriz; eis por que a incorporeidade de Laura. Dante e Petrarca, Narcisos que achavam feio tudo aquilo que não fosse espelho (Santana, 2019, p. 5).

A perfeição que grandes autores como Dante, Petrarca e Camões atribuíam às suas musas inspiradoras talvez fosse parte de um processo de projeção da sua autoconsciência, poetas convertidos em Narcisos que, ao verem suas Senhoras, olhavam não a outrem, mas a um espelho em que projetavam seus próprios desejos narcísicos de reconhecimento e admiração. Afinal, concluímos que a pertinência do mito de Narciso não é exclusividade da era da internet e da multimídia. Essa índole autocelebratória parece representar uma característica humana que persiste ao longo dos tempos. No entanto, ao identificarmos que há 500 anos essa autocelebração dava-se em forma de sonetos enquanto atualmente temos uma inesgotável quantidade de *selfies* e vídeos de Youtube espalhados pela internet, novamente nos vemos obrigados a concordar com Camões: “não se muda mais como soía”.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Pref. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

OVÍDIO. *Metamorfoses. Eco e Narciso, leituras de um mito*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/32935/1/Eco%20e%20Narciso%20C%20leituras%20de%20um%20mito.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2023.

MARNOTO, Rita. *Sete ensaios camonianos*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.

MARNOTO, Rita. Tanto de meu estado me acho incerto. *Comentário a Camões*, Coimbra, v. 1, p. 21-36, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/31342587/Camo_es_Coment%C3%A1rio_vol_1_pdf. Acesso em: 23 fev. 2023.

SPAGGIARI, Barbara. Transforma-se o amador na coisa amada. *Comentário a Camões*, Coimbra, v. 1, p. 57-79, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/31342587/Camo_es_Coment%C3%A1rio_vol_1_pdf. Acesso em: 23 fev. 2023.

GIGLIUCCI, Roberto. Dizei, Senhora, da Beleza ideia. *Comentário a Camões*, Coimbra, v. 4, p. 103-114, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/31342728/Cam%C3%B5es_Coment%C3%A1rio_vol_4_pdf. Acesso em: 23 fev. 2023.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. O Tema da Metamorfose na Poesia Camoniana. *Camoniana Varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, p. 133-152.

RAMÓN, M. O poeta ao espelho: práticas auto-reflexivas nos sonetos de Camões. *Revista Camoniana*, Bauru, v. 13, 2003, p. 99-114. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/65648>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

SANTANA, Rafael. Eros contra Narciso: Erotismo e alteridade em Luís de Camões. *Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura*, v. 21, n. 3, 2019. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/11556>. Acesso em: 23 fev. 2023.

VILLENA, Luis Antonio de. *Diccionario de Mitos Clásicos para uso de modernos*. Madri: Editorial Gredos, 2011.

Recebido em 23 de fevereiro de 2023

Aprovado em 28 de junho de 2023

Licença: 

Taynnã de Camargo Santos

Doutorando em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas na Universidade do Minho. Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Minho. Bacharel em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda (Comunicação Social) pela Fundação Casper Líbero.

Contato: taynna.santos@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2081-295X>

RECEPÇÃO DO MITO GREGO- ROMANO EM *O JURAMENTO DOS NUMES* (1813), DE GASTÃO FAUSTO DA CAMARA COUTINHO

RECEPTION OF THE GREEK-ROMAN MYTH IN *O JURAMENTO DOS NUMES* (1813), BY GASTÃO FAUSTO DA CAMARA COUTINHO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p287-302>

Renato Cândido da Silva¹

RESUMO

No início do século XIX, com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, novos edifícios teatrais foram construídos, a exemplo do Real Teatro de S. João. Na ocasião de sua inauguração, em 1813, foi representado *O juramento dos numes*, do escritor português Gastão Fausto da Camara Coutinho (1772-1852). Esse libreto, de caráter encomiástico, apresenta diversas referências à mitologia da antiguidade clássica. Assim, este artigo, de cunho bibliográfico, tem por objetivo analisar a referida obra levando em consideração os seguintes aspectos: a recepção do mito greco-romano a partir das personagens Vulcano e Vênus e a relação entre o mito e a história, sobretudo no que diz respeito ao exílio da corte portuguesa no Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE

O juramento dos numes; Gastão Fausto da Camara Coutinho; Mito; História.

ABSTRACT

At the beginning of the 19th century, with the transfer of the Portuguese court to Rio de Janeiro, new theater buildings were built, such as the Real Teatro de S. João. On the occasion of its inauguration, in 1813, O juramento dos numes, by the Portuguese writer Gastão Fausto da Camara Coutinho (1772-1852), was represented. This libretto, of an encomiastic character, presents several references to the mythology of classical antiquity. Thus, this bibliographical article aims to analyze the referred work taking into account the following aspects: the reception of the Greco-Roman myth from the characters Vulcan and Venus; and the relationship between myth and history, especially with regard to the exile of the Portuguese court in Rio de Janeiro.

KEYWORDS

O juramento dos numes; *Gastão Fausto da Camara Coutinho*; *Myth*; *History*.

¹ Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil. Este trabalho teve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001.

Em meados do século XIX, as guerras napoleônicas já assolavam a Europa. O comércio entre a Inglaterra e o continente é bloqueado, e Portugal é visto como uma brecha a ser fechada (Fausto, 2012), restando-lhe o exílio¹. A corte se transfere ao Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro, em 1808. A vida cultural na Colônia se intensificou, e, a fim de atender aos anseios da monarquia, novos edifícios teatrais foram construídos. No decreto do dia 28 de maio de 1810, o Príncipe Regente (futuro D. João VI) manifesta seu desejo, de que

nesta capital [...] se erija um Teatro decente, e proporcionado à população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros, e de outras pessoas que vêm das extensas Províncias de todos os meus Estados: fui servido encarregar ao Doutor Paulo Fernandes Vianna, do Meu Conselho e Intendente Geral da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir (Dom João, 1891, p. 112).

No Rio de Janeiro, foi construído o Real Teatro de São João² e, em sua inauguração, em 1813, representou-se o libreto mitológico *O juramento dos numes. Drama para se representar na noite de abertura Real Teatro de S. João em aplausos ao Augusto Nome de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor*³, do autor português Gastão Fausto da Camara Coutinho (1772-

¹ Para mais informações sobre este contexto, cf. Malerba, 2000.

² Trata-se do antigo Teatro de Manuel Luís, inaugurado em 1770, com patrocínio do Marquês do Lavradio e por iniciativa do português Manuel Luís Ferreira, um barbeiro e dançarino, que também era músico em uma banda militar (cf. Mattos, 1996, p. 25). Com a chegada da corte, o Teatro de Manuel Luís – também conhecido por Ópera Nova, ou Casa da Ópera dos Vivos (Boccanera Júnior, 2008) – foi reformado e passou a se chamar Teatro Régio, que teve funcionamento até 1813, quando foi inaugurado o Real Teatro São João. Este, por sua vez, em 1924, após novas reformas, passou a ser o Teatro de São Pedro de Alcântara. Em 1931 recebeu o nome de Teatro Constitucional Fluminense. Por fim, em 1923, passou a ser o Teatro João Caetano.

³ Doravante, *O juramento dos numes*. Essa obra está digitalizada a partir do original e encontra-se disponível ao público leitor/pesquisador no acervo de “Obras Raras” da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital): cf. http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/bndigital1875/bndigital1875.pdf. Também pode ser encontrada no acervo Raros e Inéditos – Dramaturgia Brasileira do Século XIX, da Universidade de São Paulo (USP), cf. <https://sites.usp.br/raroseineditos?s=O+juramento+dos+numes>.

Essa notícia acerca da estreia, vinculada no nº 83 da *Gazeta do Rio de Janeiro*, antecipa um pormenor que está exposto na “Advertência” de *O juramento dos numes*: essa obra não foi a atração principal da noite, pois serviu como “prefação” ao tema da peça representada “na noite da abertura do Real Teatro de S. João, que tem por título o *Combate do Vimeiro*”⁶ (Coutinho, 1813, p. 2). Porém, nos dias seguintes à apresentação, o libreto esteve no centro das atenções, suscitando discussões de caráter estético-poético (Andrade, 1967). Na referida “Advertência”, embora o autor justifique a escolha de sua construção dramática – “É desnecessário lembrar aos Leitores judiciosos, que nas composições deste gênero, que servem mais para deleitar, que para instruir, não se deve exigir o severo cumprimento dos preceitos Dramaticais (sic)” (Coutinho, 1813, p. 2) –, não escapou dos olhares atentos da crítica, pois foi sobre tal “Advertência” que se debruçou o redator de *O Patriota. jornal litterario, politico, mercantil*⁷, na edição de outubro de 1813.

A crítica não é assinada, mas, pelo contexto, por ser o redator d’*O Patriota*, sabe-se que se trata de Manuel Ferreira de Araújo Guimarães (1813, p. 92), que, de início, diz que a obra de Coutinho “vem mesmo a ser inútil, quando o poeta na sua Advertência declara que nas composições deste gênero não se deve exigir o severo cumprimento dos preceitos dramaticais (sic)”. Aos olhos de Guimarães, escaparam os aspectos de encenação e de conteúdo, pois seu interesse recaiu, exclusivamente, sobre as regras do gênero dramático-musical:

Se isto quer dizer que os preceitos do poema dramático e lírico são diferentes das regras da Comédia e da Tragédia, é uma verdade inegável. Se quer dizer que não tem absolutamente regra, que é poema de mera fantasia, os Mestres da Arte decidirão este ponto (Guimarães, 1813, p. 92).

⁶ Embora não se tenha notícia sobre o destino que essa peça levou, sabe-se que o tema era a Batalha do Vimeiro, travada no dia 21 de agosto de 1808, durante a invasão francesa em Portugal. Na época, foi um tema demasiado recorrente na produção literária. O fato é que, enquanto *O juramento dos numes* possui caráter alegórico/mitológico, supõem-se que o *Combate do vimeiro* apresentaria um aspecto mais histórico/“realista”.

⁷ No período em que a corte portuguesa se exilou no Brasil (1808-1821), as impressões na colônia foram proibidas. Publicava-se exclusivamente pela Imprensa Régia. *O Patriota*, lançado em 1813, foi um dos poucos periódicos que se manteve em circulação.

Em seguida, Guimarães (1813) cita alguns libretistas, que, para ele, são de referência⁸:

Quanto aos exemplos, eu respeito muitos nomes tão célebres para não anuir ao seu testemunho. Mas Pandora, e o Tempo da Glória, do Trágico Francês, muitas de Metastasio, as belas Psique e Anfitrião de Molière, sem dúvida são assaz regulares (Guimarães, 1813, p. 92).

O redator de *O Patriota* critica, ainda, o gênero elevado das falas das personagens – “O estilo, [...] que sustento um pouco levantado, e por ventura impróprio⁹” (Guimarães, 1813, p. 92) –, e não deixa de ironizar as citações de Camões (1524-1580) e Virgílio (70-10/AEC) não referenciadas corretamente.

Sobre a querela entre os autores, Budasz (2008, p. 171) sintetiza: o folheto de Coutinho e as críticas de Guimarães

revelam os apuros de um intelectual português e um brasileiro, um buscando legitimar, o outro criticar, uma obra típica do cerimonial de corte lusitano a partir de modelos e conceitos exógenos, estabelecidos por poetas e críticos franceses e italianos de meados do século XVIII.

Para além das farpas trocadas entre Coutinho e Guimarães, que se estenderam entre réplica e tréplica¹⁰, importa-nos olhar *O juramento dos numes* a partir do mito grego em diálogo com os fatos históricos portugueses.

⁸ Dos autores citados por Guimarães, o italiano Pietro Metastasio (1698-1782), pseudônimo de Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, teve diversas óperas mitológicas representadas do Brasil, sobretudo, no século XVIII. Em 1769, por exemplo, na ocasião das comemorações do casamento de dona Maria, futura rainha de Portugal, com seu tio Dom Pedro, foram representadas no Teatro de Manuel Luiz (cf. nota 3) ao menos três “óperas sérias” de Metastasio: *Alexandre na Índia* (1729), que explora, por meio da ficção/realidade, a relação de poder em torno do príncipe macedônio; *Artaxerxes* (1730) gira em torno do sucessor de Xerxes I, rei da Pérsia; e *Dido Abandonada* (1724) mantém um diálogo com a *Eneida* (39 AEC) de Virgílio.

⁹ Coutinho (1813, p. 2) discorda e traz sua justificativa: “a locução rasteira é vergonhosa na boca de uma Divindade, e que os objetos grandes devem ser grandemente tratados”.

¹⁰ Coutinho publica sua réplica: *Resposta defensiva e analítica à censura que o redator do Patriota fez ao drama intitulado O Juramento dos Nomes* (1813). Em 1814, na edição de janeiro-fevereiro de *O Patriota*, Guimarães publica sua tréplica intitulada *Exame da resposta defensiva e analítica à censura que o redator do Patriota fez ao drama intitulado O Juramento dos Nomes*. Coutinho, por sua vez, rebate e escreve *Recenseamento ao pseudo-exame que o redator do Patriota fez à resposta defensiva e analítica do autor do Juramento dos Nomes*. Para mais detalhes sobre esse acalorado debate, cf. Kühl, 2013.



Figura 1: Fachada do Real Teatro S. João.

Fonte: Gravura de Jaques Arago. Acervo: Coleção Brasileira Itau.

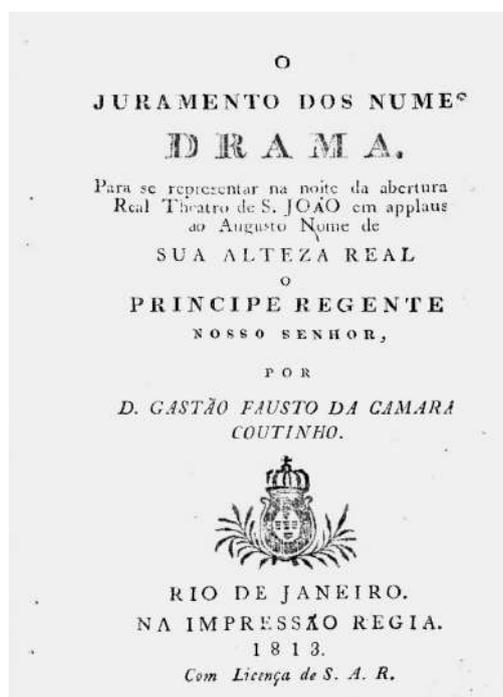


Figura 2: Folha de rosto de O juramento dos numes (1813), de Gastão Fausto da Camara Coutinho.

Fonte: Biblioteca Nacional. Reprodução.

A priori, nesse período, a presença dos deuses greco-romanos é uma constante nas peças¹¹ de autores portugueses e também em obras de gênero

¹¹ Cf. Miguel Antonio de Barros, *Ulissea libertada, drama heróico* (1808); Gastão da Camara Coutinho, *O triunfo da América...* (1810); Joaquim Antônio Neves Estrela, *O Himeneu...* (1818); Antônio Bressane Leite, *A união venturosa...* (1811); Luiz Antonio da Silva e Souza. *A discórdia ajustada...* (1819).

variado¹². Em relação ao teatro brasileiro, os deuses olímpicos aparecem desde o século XVI, como se pode averiguar em o *Auto de São Lourenço* (1587)¹³, de José de Anchieta (1534-1597). Deuses e musas também povoam *O Parnaso obsequioso* (1768)¹⁴ do poeta árcade mineiro Cláudio Manoel da Costa (1729-1789). No romantismo do século XIX, quando os autores reagem, de forma satírica, contra os deuses do panteão grego, consolidados com o classicismo (Broca, 2005), o povo do Olimpo marca presença, mesmo que de “casaca” e com “aspecto mais humano”, no sentido de não mais habitarem o Olimpo, mas sim as ruas do Rio de Janeiro, e por terem profissões práticas, desempenhadas no cotidiano, como qualquer mortal: *Os deuses de casaca* (1866) de Machado de Assis (1839-1908), *As deusas de balão* (1868) de Félix Ferreira (1841-1898), *Orfeu na roça* (1868) de Francisco Correa Vasques (1839-1892) e *Mercúrio* (1887) de Arthur Azevedo (1855-1908) são alguns dos exemplos.

Em relação ao *O juramento dos numes*, sendo um texto encomiástico, não é de todo inusitado que seja precedido de um “Elogio” (Coutinho, 1813, p. 5-8) a Pedro de Alcântara, que na ocasião comemorava seu natalício – o que justifica a bajulação. Desde o século XVII, as normas que regiam as encenações estavam relacionadas ao que se pode chamar de *teatro de ocasião*: em aniversários de reis, investidura de autoridades, canonizações, casamentos e nascimentos reais sempre havia espaço para encenações de peças mitológicas.

O libreto de Coutinho é estruturado em Ato Único, com seis cenas e duas partes: na primeira, a história se passa no monte Etna¹⁵; na segunda,

¹² Cf. Estanislau Vieira Cardoso, *Canto épico à aclamação faustíssima muito alto, e muito poderoso Senhor D. João VI; o liberalíssimo Reino Unido de Portugal, e do Brasil, e Algarves...* (1818).

¹³ Talvez aqui esteja a mais antiga referência à mitologia grego-romana presente em uma peça teatral encenada no Brasil: José de Anchieta, *Auto de São Lourenço* (2006); Plutão/Hades, v. 838, p. 75; Esculápio/Asclépio, v. 924, p. 81; Júpiter/Zeus, v. 925, p. 81; Palas Atena/Minerva, v. 1028, p. 89. Para um estudo aprofundado sobre a presença dos clássicos no Brasil, cf. Cardoso, 2014.

¹⁴ Esta peça foi escrita e encenada em 1768 e publicada pela primeira vez apenas em 1931. Trata-se não só de um drama mítico, mas também do único texto dramático brasileiro de todo o século XVIII que nos chegou, o que é lamentável, como já registrara Sábato Magaldi (1997) no seu *Panorama do teatro brasileiro*. O manuscrito de *O Parnaso obsequioso* foi encontrado em Paris, em 1931, e entregue a Caio de Mello Franco, que o publicou, com outros poemas do autor mineiro, com o título *O inconfidente Claudio Manoel da Costa*. O manuscrito foi doado ao Governo de Minas Gerais, pela família de Mello Franco, e está sob a guarda do Instituto Histórico e Artístico (Ávila, 1994, p. 261). Cf. Franco, 1931.

¹⁵ Trata-se de um vulcão (ainda em atividade), localizado na Sicília. É nas entranhas do monte Etna que Hefesto/Vulcano mantinha sua oficina, na companhia dos ciclopes.

no Templo do Heroísmo. Sobre a ação, não possui grandes complicações, é linear e ausente de conflito. Os personagens são alegóricos, e, alguns, retirados da mitologia: Vulcano¹⁶, Vênus¹⁷, Paz, Gênio Lusitano, Três Graças e um Coro formado por Ninfas¹⁸ e três ciclopes (Brontes, Pyracmon e Estéropé)¹⁹. O aspecto mitológico presente em *O juramento dos numes* é primeiro ponto a ser destacado, e já se antecipou que há dois deuses olímpicos²⁰: Vulcano e Vênus.

Ao longo dos séculos, seja nas artes, seja nas formas de expressões do imaginário humano, os velhos mitos gregos sempre foram recepcionados²¹. O mito é um “inesgotável repositório de símbolos” (Brandão, 1993, p. 15) e, sendo polissêmico, é retomado “através de materializações várias” (Jabouille, 1993, p. 48). Essa premissa leva à indagação: de que modo Gastão Fausto da Camara Coutinho retoma o mito

¹⁶ Deus romano, filho de Zeus e Hera, o equivalente a Hefesto, para os gregos. Em outras versões (cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 927-928; cf. Homero, *Hino Homérico 3*, v. 316-317), Hera gerou Hefesto sozinha, “não unida em amor” (Hesíodo, *Teogonia*, v. 927). Trata-se do deus do fogo e dos metais, pois suas atividades estão relacionadas à metalúrgica. Vulcano é único deus da antiguidade clássica que possuía defeito físico – por isso o epíteto “deus coxo”. Sobre esse tema há duas variantes: na primeira (cf. Homero, *Iliada*, 1.590sq), ao defender Hera durante uma briga com Zeus, este joga Hefesto do Olimpo, que, ao cair, ficou manco das duas pernas; na segunda (cf. Homero, *Iliada*, 18.394sq; cf. Homero, *Hino Homérico 3*, v. 316-320) já teria nascido coxo e deformado e sua mãe, Hera, humilhada com a fealdade de Hefesto, arremessa-o do alto do Olimpo.

¹⁷ Deusa romana, o equivalente a Afrodite, para os gregos. Considerada a deusa do amor e dos impulsos sexuais, ela é filha de Zeus com Dione (cf. Homero, *Iliada*, 5.370-417). Em outra versão, talvez a mais conhecida, Afrodite nasce do esperma de Urano, quando este tem o pênis cortado por Cronos e lançado ao mar (cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 176-200). Do esperma que cai na água, nasce Afrodite; do sangue, que respinga na terra, nascem as Erínias, encarregadas de punirem os crimes de sangue ocorridos no *guénos* familiar.

¹⁸ Filhas de Zeus, deusas da juventude que animam as nascentes, rios, bosques e os campos. Elas sempre estavam acompanhadas do deus Pã, filho de Hermes com a ninfa Dríope, que tinha chifres e pés de bode (cf. Homero, *Hino Homérico 19*, v. 2-3), considerado o deus dos rebanhos e dos pastores.

¹⁹ Três eram os ciclopes, os quais tinham apenas um único olho na testa e possuíam grandes habilidades: Brontes (trovão), Estéropé (relâmpago) e Arges (raio). Na Grécia antiga, havia três espécies de ciclopes, mas todos tinham em comum a estatura elevada, força física e um único olho: (1) os urânicos, filhos de Urano e Gaia; (2) os sicilianos, companheiros do gigante antropófago Polifemo (cf. Homero, *Odisseia*, 9.106-542); e (3) os construtores (cf. Brandão, p. 207-208).

²⁰ Os deuses do panteão grego residem no Monte Olimpo, daí o fato de serem chamados de deuses olímpicos. Embora haja variação ao longo da antiguidade clássica, 12 são os deuses olímpicos: Zeus, Hera, Posídon, Deméter, Ares, Hermes, Hefesto, Afrodite, Atena, Apolo, Ártemis e Héstia.

²¹ Para mais informações sobre as diferentes concepções do mito e sua pervivência ao longo da história, cf. Mielietinski, 1987; Schüler; Goettems, 1990.

greco-romano em *O juramento dos numes*, e por que o autor recorre aos deuses Vulcano e Vênus?

Começo sublinhando a fala de Vênus, em que aproxima Portugal (chamado por Ulissea) com o Lácio, local da fundação de Roma. As alusões às epopeias homéricas são constantes na literatura portuguesa²², e Ulisses está presente no imaginário desde tempos remotos, formando um *ethos* lusitano. Segundo a lenda, o grego astuto fundou Lisboa, cuja raiz etimológica é Ulissipo, cidade de Ulisses. Por isso Vênus refere-se a Portugal como Ulissea e, em relação à sua fala, pela riqueza dos detalhes, reproduzo-a quase que na íntegra:

VÊNUS: [...]
Do Lácio e de Ulissea, as Nações duas,
Noto que em tudo nobres se assemelham,
Nos costumes, e leis, idioma, e trato,
Nos gestos, nas feições, e garbo, e tudo:
Olha bem como até nos fados turvos
Correm parelhas as Nações lustrosas;
Como aquela depois da Pátria em cinzas
A vida entrega aos ventos, e vai logo
Firmar seu mando no Terreno Ausônio,
Como esta, ameaçado o lar nativo
Pela fera dobres da Gália indigna,
Demanda o polo astral, e vai na rota
Do magnânimo PRÍNCIPE, que firme
Se embrenha pelas ondas marulhosas
Em menoscabo de Netuno, e Eólio;
[Até] que chegando às praias fortunadas,
Que o famoso Cabral pisou mais cedo,
Arraiga o Império seu, que há de ser ainda

²² Basta recorrer, por exemplo, a Camões (*Os Lusíadas* – 1572), Fernando Pessoa (“Ulisses”, *Mensagem*, 1934) ou Teolinda Gersão (*A cidade de Ulisses*, 2011). Em *Ulissea libertada*, drama histórico (1808) de Miguel Antonio de Barros, Ulissea é uma personagem, e a Espanha diz ser ela a “filha de Ulisses” (Barros, 1808, p. 15). Em concordância com Budasz (2008, p. 181), são abundantes as referências “às epopeias de Ulisses, que cruza os mares para fundar Lisboa (Ulissipo), civilizando os bárbaros locais, e de Enéas, o troiano que também conduz através dos mares a semente da civilização para fundar no Lácio o império romano. A relação entre esses heróis e os soberanos portugueses já era feita desde os tempos de dom Dom Manuel, pois o rei simbolizava a nação portuguesa que singrava os mares levando a civilização europeia aos bárbaros de três continentes. Mas dom Dom João VI seria o primeiro rei europeu que, assim como Enéas, atravessaria os mares para fundar um novo império, e, como Alexandre, trocava a segurança de sua corte e seu lar para reinar nos confins do mundo” (Budasz, 2008, p. 181). Para mais informações sobre o tema, cf. Ferreira, 1996.

Atalaia, e farol do mundo inteiro;
Vê como [até] nos títulos se ajustam
Os dignos Chefes das Nações preclaras,
Fundadores [de] Impérios dilatados,
Ambos de sangue Divinal nascidos,
Ambos piedosos, justiceiros ambos (Coutinho, 1813, p. 15-16).

O paralelo entre Ulissea/Portugal e Lácio/Roma está nos mais nobres aspectos: “costumes”, “leis”, “idioma”, “trato”, “gestos”, “feições” e “garbo”. Na sequência, outra aproximação é estabelecida entre os dois “Impérios dilatados” de “fados turvos”. Após a devastação de Troia, “pátria em cinzas”, ocorre a fundação de Roma, um novo império. Já Portugal é devastado pela fera “Gália indigna” (França) e pelas tropas napoleônicas que invadiram seu “lar nativo” e que levaram a Corte Portuguesa a se exilar no Brasil, em 1808. A monarquia encontra no Brasil, de “praias afortunadas” nas quais “o famoso Cabral pisou mais cedo”, o local ideal para arraigar o seu “Império”. Eis o pano de fundo de *O juramento dos numes*, cujo libreto apresenta “um instrumento de propaganda política [...], celebrando aquele evento não como uma fuga, mas um ato heróico e intencional de difusão da civilização europeia através da recriação do império na América” (Budasz, 2008, p. 181).

Na cena inicial, com os ciclopes, Vulcano constrói “fulmíneas armas” para os guerreiros portugueses. Na peça, ele se aproxima do deus da tradição homérica, não só por ser o mestre do artífice²³, mas também por ter sido banido do Olimpo por Zeus, quando tentou salvar sua mãe, a deusa Hera, durante uma briga do casal:

VULCANO:
Bem sabes, que dos Céus banido há muito,
Tomei desta oficina o regimento,
A lida em que me vês é feia, é triste,
É grosseira, e grosseira me há tornado (Coutinho, 1813, p. 13).

Semelhante à tradição clássica, Vênus também é esposa de Vulcano e, ao se aborrecer com a privação do seu consorte ao Olimpo, não deixa de expor seu ódio a Juno²⁴, cujo aspecto se faz presente em versões mitológicas greco-romanas:

²³ Cf. Homero, *Iliada*, 1.590-594.

²⁴ Deusa romana, o equivalente a Hera, para os gregos.

VÊNUS:

E aborrecem-me os Céus quando me lembra
Que a Mãe vaidosa que te dera ao dia
(Juno, minha rival, meu ódio eterno)
Tivesse coração com que sofrera
Que o Rei dos Deuses que nos astros mora,
Dos sidéreos assentos te privasse;
Oh! despiedoso Pai! Oh! Mãe tão crua (Coutinho, 1813, p. 12)!

Em *O juramento dos numes*, Vênus diz ser a deusa protetora do povo lusitano desde os conflitos travados entre portugueses e mouros (mauritanos)²⁵:

VÊNUS

Tu [Vulcano] sabes que os ilustres Portugueses
Me são caros há muito, e que o os escudo
Com o braço inerte que te pede abono;
Bem viste como outrora os defendera
Das Mauritanas, pérfidas ciladas (Coutinho, 1813, p. 13).

No mito de tradição homérica, durante a guerra de Troia, Vênus manteve-se fiel aos troianos. De modo semelhante ocorre na peça portuguesa: na Cena II, ela desce ao centro da terra a fim de buscar o marido, Vulcano, para vingar os portugueses dos “duros golpes das Francesas hastes” (Coutinho, 1813, p. 14), em uma alusão à Batalha do Vimeiro:

VÊNUS:

Mas a inveja cruel de olhar oblíquo
Que a si mesma fez guerra, e se devora
Quando vê melhorar fortuna alheia
Não cessa, não descansa, e teima e volta
A perseguir de Lísia os moradores,
Escoltada por fúrias sanguinosas
Que na Gália gerou monstro implacável (Coutinho, 1813, p. 13).

Como se sabe, na *Iliada*, de Homero, Vulcano construiu o escudo²⁶ de Aquiles, a pedido de Tétis, mãe de Aquiles, depois que o herói perdeu

²⁵ Povo oriundo do norte da África que, na Idade Média, instalou-se na Península Ibérica, Sicília e França.

²⁶ Cf. Homero, *Iliada*, 18.478-608.

sua armadura ao empréstá-la a Pátroclo. Por ser o deus dos metais, Vulcano foi escolhido criteriosamente por Coutinho para construir as armas para os guerreiros portugueses lutarem contra os franceses. Eis aqui a resposta à indagação feita anteriormente, sobre o motivo de Vulcano estar presente em *O juramente dos numes*. O “deus coxo” atende ao pedido de Vênus e dá início ao forjamento das armas. Na cena seguinte, aparece a Paz, que, por conta da guerra, lamenta-se por não encontrar abrigo na terra. Surge, então, o Gênio Lusitano²⁷, que lhe dá abrigo e a convida para acompanhá-lo ao Templo do Heroísmo. Já ao final da peça e sem conflito para se resolver, Vulcano e os ciclopes trazem as armas para os guerreiros de linhagem lusa:

VULCANO:

Tudo já pronto está; estas primeiras
De chapa diamantina, e tisso de ouro
São do *Grande Wellesley*, por quem desprende
A pennigera Deusa de cem línguas
Por cem bocas de ferro a voz inteira.
Além vês os dois elmos emplumados
Dos dois *Freires Irmão*, que não receiam
Perder por entre fama, e fogo, e ferro
A bem da Pátria as vidas fugidas.
Aqui tens de *Forjaz* discreto, e grave,
O triplicado arnez de estreita malha,
Varão que até dormindo estuda e vela,
Que a mente empreendedora alteia e manda
A ver de perto pósteros segredos.
Olha bem por miúdo esta armadura
Do terrível *Silveira* que lacera
As bravas Hidras de que abundam a França.
Esta outra mais a cá é de *Trigoso*
Que tem lavrado os coloridos campos
Com a espada, e pena, de Minerva e Marte.
Ali reluz a tresdobrada cota
Do grande *Bacellar*, que ardendo em glória
Rodeia o ferro que troveja, e brilha.
Essas outras mais que vês são de *Piçarro*,
De Rego, de *Sepulveda*, e do forte
Canavarro, e de muitos celebrados

²⁷ Deus tutelar do povo lusitano, “que defende, ampara e guia/ A guerreira nação” (Coutinho, 1813, p. 23), semelhante ao Gênio Tutelar, de *O Himeneu* (1818), de Joaquim Antônio Neves Estrela (1755-1823).

Ilustres Campeões de esforço e arte (Coutinho, 1813, p. 26-27, grifos nossos).

Na “Cena última”, no Templo do Heroísmo, surge em cena o “Retrato”²⁸ do “Príncipe Regente” (Coutinho, 1813, p. 28). Todos os personagens, diante da efígie do monarca, entoam uma ária²⁹ e fazem o então “juramento”, que dá título à peça:

JURAMENTO

Perante a vossa Effgie augusta e sacra,
Vasto Sob’rano de Nações diversas,
Cujo braço ostentoso alcança, e rege
Os Hemisférios dois co’as rédeas fulvas;
Perante a vossa Effigie, e sobre as aras
Onde eterno fulgor as nuvens doira
Juramos pelo escuro Estígio lago,
Nós, do Grão Rei dos Reis, família e sangue (Coutinho, 1813, p. 30).

O *juramento dos numes* do português Gastão Fausto da Camara Coutinho segue o padrão de várias peças do período: um texto encomiástico destinado a enaltecer a corte portuguesa, que, na ocasião, estava “exilada” no Rio de Janeiro. No nível do discurso, o libreto claramente dá seu recado ao trazer o contraponto: de um lado, a política do bom governo de dom João VI, que soube conduzir o povo lusitano; do outro, a tirania de Napoleão que desencadeou várias guerras na Europa. Em função da história, o autor cria uma realidade por meio da linguagem mítica, o que faz do mito uma metáfora. Como se pode verificar em *O juramento dos numes*, por ser um texto de caráter alegórico/mitológico, os personagens, sobretudo, os deuses olímpicos, são construídos em função dos acontecimentos históricos, que, na época, ainda eram recentes para Portugal.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, José de. Auto de São Lourenço. In: ANCHIETA, José. *Teatro*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 3-125.

²⁸ Este “recurso cênico” é constantemente presente em peças do período; para mais detalhes: cf. Malerba, 2000, p. 111-116.

²⁹ Na ópera, a ária é uma execução musical “solo”, realizada pelo personagem principal, secundário ou até mesmo o antagonista. Sobre a o aspecto musical em *O juramento dos numes*, cf. Budasz, 2008, p. 158-166.

- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1898-1865 – Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra*. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARROS, Miguel Antonio de. *Ulissea libertada, drama heroico*. Lisboa: Oficina de João Evangelista Garcez, 1808.
- BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O teatro na Bahia: da Colônia à República (1800-1823)*. 2a. ed. Salvador: EDUFB/Eduneb, 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 8a. ed. Petrópolis: Vozes, 1993. v. I.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 5a. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v. I (A-I).
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822) – convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2008.
- CARDOSO, Estanislau Vieira. *Canto épico à aclamação faustíssima muito alto, e muito poderoso Senhor D. João VI; o liberalíssimo Reino Unido de Portugal, e do Brasil, e Algarves, composto, e oferecido em suas reais mãos por seu vassalo fiel*. Rio de Janeiro: Tipografia Real, 1818. p. 35-52.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. O percurso dos estudos clássicos no Brasil. *Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 27, n. 1, p. 17-36, 2014.
- COUTINHO, Gastão Fausto da Camara. *O triunfo da América, drama para se recitar no Real Teatro do Rio de Janeiro, composto, e oferecido a sua Alteza Real o Príncipe Regente, Nosso Senhor*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1810.
- COUTINHO, Gastão Fausto da Camara. *O juramento dos Numes. Drama para se representar na noite de abertura Real Theatro de S. João em aplausos ao Augusto Nome de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1813.
- ESTRELA, Joaquim Antônio Neves. *O Himeneu. Drama aos Príncipes Reais, D. Pedro de Alcântara e a senhora D. Leopoldina Carolina Josefa*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1818.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14a. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

- FERREIRA, José Ribeiro. O tema de Ulisses em cinco poetas contemporâneos. *Mátheses*, v. 5, p. 437-462, 1996.
- FRANCO, Caio de Mello. *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.
- GUIMARÃES, Manuel Ferreira de Araújo. *O Patriota. jornal litterario, politico, mercantil*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1813.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013.
- JABOULLE, Victor. *Do mythos ao mito: uma introdução à problemática da mitologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.
- KÜHL, Paulo M. Gastão Fausto da Camara Coutinho: pensando a ópera, entre polêmicas e poéticas. In: PACHECO, Alberto José Vieira (ed.). *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico"*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2013. p. 777-800.
- LEITE, António Bressane. *A união venturosa. Drama com música para se representar no Real Teatro do Rio de Janeiro, no faustíssimo dia dos anos de sua Alteza Real, o Príncipe Regente nosso Senhor, oferecido por*. Lisboa: Imprensa Régia, 1811.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3a. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1996.
- MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Universitária, 1987.
- SCHÜLER, Donald; GOETTEMS, Mírian Barcelos. *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Universidade UFRGS, 1990.
- SILVA, Innocencio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859. Tomo III.
- SILVA E SOUZA, Luiz Antonio da. *A discórdia ajustada, elogio dramático para manifestação do Real Busto do Senhor D. João VI nosso legítimo e natural senhor, nas festas, que por motivo da sua exaltação se fazem em Vila Boa de Goiás, em*

outubro de 1818, governando esta capitania o ilustríssimo Fernando Delgado Freire de Castilho. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1819.

Recebido em 10 de janeiro de 2023

Aprovado em 11 de maio de 2023

Licença: 

Renato Cândido da Silva

Doutorando em Letras (Literatura Comparada) na Universidade Federal do Ceará, com bolsa CAPES. Mestre em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará. Graduado em Letras - Português/Inglês e suas Respectivas Literaturas pela Faculdade Dinâmica das Cataratas.

Contato: renatoliteraturafc@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8976-8208>

ORIGENS POÉTICAS

Uma poeta vigilante, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) traz em seus versos registros de memórias e invenções, evocando sensações de matéria viva repaginadas. Diz Gastão Cruz (apud Clérigo, 2007), poeta e crítico literário português, Sophia "pensava que os poemas estavam escritos no ar ou coisa parecida, e bastava estar muito atento para os ouvir", em cena do documentário *O nome das coisas*, a respeito da relação da autora com a poesia.

A afirmação de Cruz já parte de uma repetição, de uma reputação, de um saber comum para quem pesquisa um pouco mais do que o nome da poeta. Talvez não saibamos seu tipo sanguíneo, mas é certo que, logo após o seu sobrenome, é arredada a ideia da "antena" captadora de poesia em estado puro. O que, vale ressaltar, não é problema algum. A imagem da antena reforça sua sensibilidade e percepção para com o mundo, algo elogioso, positivo e que pode atrair muitos raios. Ela é mencionada aqui pelo motivo de já trazer, de uma forma mesmo que indireta, o signo da repetição para a autora e sua obra. Esse imaginário, inclusive, é destacado pela própria poeta, que faz questão de reafirmar em diferentes ocasiões a sensação e sua compreensão de onde nasciam os poemas na infância.

[p]ensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, iminentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador (Andresen, 2010, p. 844 apud Lessa, 2019, p. 11).

Sophia esteve atenta. Ouviu o mar. Ouviu o amar. Ouviu as marcas do tempo derrubando e construindo percepções e histórias. Amarrrou as ondas, as espumas e as vozes em versos que ecoam lembranças entre névoas de regresso. Fundiu-se à natureza, cantou saudades e contou vontades mundanas. Nem por isso, deixou de observar o cotidiano político que a cercava.

Observa, o poeta brasileiro Eucanaã Ferraz (2018, p. 12), "Mas se ameaças, morte e caos irrompem como face terrível das coisas, o poema lhes devolve a perspectiva de fundação de uma vida pacificada e justa".

Morte e caos, fundação e vida, eterno repeteço cíclico de equilíbrio explorado pelas artes e filosofias da humanidade. Mesmo encarando o horror do "agora", todavia, a poeta mostrou predileção em tratar desses e outros temas com mergulhos às origens, lidando com revoltas e provocando renascimentos.

Dessa forma, em meio ao olhar atento e vigilante da poeta, destaca-se a repetição no uso da mitologia para além da escolha temática casual de seus poemas. Eucanaã Ferraz, de fato, aponta como grandes marcos na poesia de Sophia o mar, o jardim, as mãos, a noite, a luz, e a própria mitologia grega. Do mesmo modo, Fernandes (2014) destaca o envolvimento de "[e]lementos míticos de diversas naturezas e origem funcionam como matéria-prima mais relevante mobilizada pela poeta portuguesa no processo de transfiguração da experiência vital e das reflexões de cunho filosófico em linguagem poética".

Relembra Sophia que descobriu Homero, por puro acaso, quando ainda era muito pequena, e uma publicação com fotografias de obras gregas. O deslumbramento, fascínio, foi tamanho que "a Grécia virou seu palco" (Andresen apud Clérigo, 2007) para a dança das palavras da poeta.

Antes de focarmos no tema proposto, seria uma pena deixar de mencionar um dos possíveis lugares de origem, de início, de conexão de Sophia com a mitologia. Seu próprio nome, *Sophia*, representação da deusa da sabedoria, serve como alavanque inicial de interesse. A curiosidade é humana desde muito antes dos tempos Google. Se a pesquisa atualmente é mais rápida para se saber o mínimo de determinado assunto, como a origem e significado de um nome, anteriormente, a explicação levava alguns minutos a mais, e era rodeada de narrativa, história e mistérios, possíveis encantamentos de origem e formadores de identidade, e não apenas uma satisfação *fast-food*.

O nome escolhido e presenteado por outros carrega muito peso para os sujeitos ao longo de suas existências, é questão de identificação, cabendo a cada um aceitar pré-significados ou tomar outros caminhos. "Argumenta-se que a identificação ao nome próprio inclui a necessidade de um ato de leitura, capaz de implicar uma tomada de posição subjetiva" (Silva; Carvalho; Chatelard, 2017, p. 161). Antenada, atenta, curiosa e com o signo da sabedoria como identificação, os laços com a mitologia grega já estavam lá. Coube a Sophia repetir o retorno à sabedoria, em seu próprio universo e existência.

Outrossim, um artigo a respeito da poética de Sophia também marca um ponto de repetição. O que não é por mal, afinal, a poeta tem vasta obra que merece muitas atenções e pontos de vista. Da mesma forma, já foi visitado seu interesse pela mitologia. Parece, portanto, que o diálogo com o conceito da repetição aciona um certo *looping* acadêmico-literário ou, em termos mais andresenianos, em seu vasto mar poético, "Ia e vinha / E a cada coisa perguntava / Que nome tinha" (Andresen, 2018, p. 66).

Nesse sentido, com base na antologia *Coral e outros poemas*, primeiramente, vamos investigar e interpretar as aparições da mitologia grega ao longo das obras e quem são os personagens e como tomam vida pela poética da autora. E em uma segunda camada, destacaremos o mito de Eurydice e das Musas, que foram revisitados mais de uma vez pela poeta.

MITOS E ORIGENS

Coral e outros poemas reúne poemas da obra completa de Sophia. Responsável pela atual seleção, Eucanaã Ferraz compartilha na apresentação que, entre as possibilidades de escolha, no fim das contas, são selecionados os poemas muito pelas predileções de cada organizador. Sabendo dessa informação, mas também deixando-a um pouco de lado, ou seja, diferentes antologias, diferentes organizadores trariam poemas com base mitológica, porque simplesmente houve muita produção nesse sentido. Voltando ao livro específico, a obra traz com força numeral uma elevada quantidade de versos com aparições e referências às mitologias, reforçando, por esse outro ponto de vista quase exatamente matemático, o dito anteriormente, sobre a sua importância temática, e não casual, na obra da poeta.

Destaquemos para começar "o primeiro de todos", presente no livro de estreia, *Poesia*, de 1944, "Níobe transformada em fonte (adaptado de Ovídio)". Relembrando o mito, Níobe é neta de Zeus e teve 14 filhos, distribuídos em sete mulheres e sete homens. Sua história, portanto, é geralmente relacionada à maternidade. Maternidade, atenção, um eterno retorno à origem. A origem, para Mircea Eliade (1998), configura-se como função primordial e principal dessas histórias, voltadas sempre a revelar acontecimentos de uma criação. É curioso como, logo de entrada, apareça um mito relacionado ao nascimento e à origem, e isso diz muito sobre o que viria a ser a relação poética da Sophia com a mitologia grega, o ato de retorno e re-criação contínuos. "Eis o paradoxo do mito, que o torna tão

especial e tão caro a Freud: é uma narrativa construída para explicar uma realidade ao mesmo tempo em que a cria" (Winograd; Mendes, 2012, p. 227).

Diz o mito da presença da deusa Leto, uma das amantes de Zeus, figura celebrada pelo povo e reis como a deusa da maternidade, protetora das crianças e ciclos da vida. Diante dos louvores, Níobe, enciumada, contesta tanta festa para uma figura que nada manifesta a favor do povo, enquanto ela orgulha-se de seus 14 filhos, diminuindo os "apenas" dois de Leto, sendo eles Apolo e Ártemis. Níobe, rainha de Tebas, ordena ao povo (que obedece), que dê as costas a Leto. Enfurecida, a deusa pede aos dois filhos que a honrem, e estes o fazem matando os sete filhos homens de Níobe. Nas variações, seis das sete filhas também são assassinadas. Em outras, morrem repentinamente de desgosto ou doenças. O rei de Tebas também morre. E o que fica, contudo, é uma única filha viva, ao lado da mãe. Desgraçada e desesperada ao implorar a vida da filha restante, é transformada por Zeus em rocha, a fim de suavizar a dor do massacre. Da rocha nasce uma fonte inesgotável das lágrimas de Níobe.

Da tragédia sobre vaidade, respeito e castigo de deuses, como isso se condensa e reaparece no poema de Sophia? De saída, pode-se afirmar que não é um reconto com palavras mais bonitas, rimas ou métricas que tornam a história musical. Guardemos essa ideia, por enquanto. De volta ao poema, observemos os primeiros versos, "os cabelos embora o vento passe / já não se agitam leves". No caso, com conhecimento prévio do leitor a respeito do nome e história de Níobe, há uma sugestão do que está por vir, e as palavras formam imagens narrativas de que, agora, a rainha era rocha, assim como nos versos seguintes: "os olhos param sob a fronte aflita [...] os seus pés já não podem formar passos". O breve poema encerra: "Mas os olhos de pedra não esquecem / Subindo do seu corpo arrefecido/ Lágrimas rolam pela face / Lentas rolam, embora o tempo passe." (Andresen, 2018, p. 41).

Fica perceptível, no primeiro poema analisado, a se confirmar com os seguintes, o uso proposto pela autora em sua poética: em um primeiro momento, revisitar uma história consagrada do mito. Não exatamente recontá-lo em detalhes, mas dialogar com ele em suas diversas possibilidades. Reforça Eliade (1998, p. 10): "a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas".

O mito em si, como visto, traz bem essa ideia, a se destacar o papel do respeito e da obediência. Por outro lado, o poema de Sophia traz seus próprios recortes, aproveita-se de imagens e dores e cria novas possibilidades e identidades. Do poema, fica a impressão, portanto, de que outras leituras são possíveis. Uma delas, por exemplo, é a metáfora de que alguma dor, perda, algum arrependimento nos paralisam, desafiando, inclusive, a eternidade.

Pensar no deslocamento no tempo auxilia-nos a compreender a escolha de Freud em utilizar os mitos em parte de suas teorias, ao identificar, nas histórias, traumas e desejos reprimidos para explicá-los a partir de suas análises. E, dentro disso, a provocação, que por mais que a tecnologia evolua, as bases do sistema psíquico ainda seguem quase primitivas e repetitivas ao longo de séculos. Se tivéssemos investido o tanto de atenção ao ID quanto ao T.I., as neuroses, ao longo das gerações, poderiam ter apresentado menos conflito?

Fica a impressão final, de que ler os versos, sem o conhecimento do mito, pouco importa de fato. Perder algo, perde-se sempre. No caso, "perderia" o leitor ao não conhecer a origem, o mito, contudo, em flecha direta, pode tocá-lo simplesmente por sua lírica e fácil identificação. Entre as possibilidades de interpretação, a que mais instiga seria no panorama da transferência dos leitores com a figura retratada, da mulher "paralisada" frente à dor. Principalmente, com os versos finais, tão impactantes e democráticos: "Lágrimas lentas rolam pela face, / Lentas rolam, embora o tempo passe" (Andresen, 2018, p. 41). Que podem dizer respeito à perda de um ente familiar, um amor, um animal de estimação ou alguma "escorregada" social cometida. Vale tudo.

EU-RYDICE E A "EU POETA"

Em *Coral e outros poemas*, constata-se uma importante repetição da personagem Eurydice, aparecendo diretamente em seis oportunidades, em diferentes obras ao passar dos anos, mesmo assim, sempre reaparecendo com força. Está presente em (1) "Eurydice" (*Dia do mar*, 1947), (2) "Eurydice" (parte II de "Poemas de um livro destruído", em *No tempo dividido*, 1954), (3) "Soneto de Eurydice" (*idem*), (4) "Eurydice" (*Dual*, 1972), no Segundo andamento nomeado (5) "Orpheu e Eurydice", e em seguida (6) "Eurydice em Roma" (*Musa*, 1994).

Eurydice é o grande amor de Orpheu, o mais divino entre todos os músicos. De beleza absurda, a jovem encanta a todos. E não demora para isso se tornar um aborrecimento, no caso, mortal. Eurydice, certa feita, fugindo de um *stalker*, corre e tropeça numa serpente, que a morde. Ela morre por conta do veneno. Orpheu, inconsolável, decide ir atrás dela. Com sua música divina, convence Caronte a lhe dar carona, em seguida adormece Cérbero e encanta, por fim, Hades, o deus do submundo, e Perséfone, sua companheira, que, comovida, dá uma segunda chance para aquele amor, desde que respeitada uma condição: no caminho até a superfície, Orpheu não deve olhar para trás. Trato feito. Feliz e saltitante, Orpheu entoia alegrias no caminho de volta. Quase já finalizado o percurso de retorno, porém, o músico não se aguenta, olha para trás e vê a figura de seu amor sendo novamente tragada para as profundezas para sempre.

Antes de passarmos pelos poemas, atentemos para o fato de que, historicamente, o nome de Orpheu é muito mais lembrado do que o da sua amada. É a "sua" história, o "seu" sofrimento, enquanto Eurydice poderia passar quase como um "objeto" de desejo. O ato de revisitar tantas vezes o mito, com destaque para a personagem feminina, já é um indício de resignificação do mito. É dar mais atenção à figura feminina. Ao analisar a questão do originário, Stein (1987, p. 83 apud Winograd; Mendes, 2012, p. 229) defende que qualquer narrativa construída sobre o indivíduo, incluindo a cena primária, seria sempre um "*mito da constituição do sujeito*". Isso pontuado, observemos como serão as relações dos poemas nesse sentido. Eis "Eurydice" (Andresen, 2018, p. 60), originalmente publicado em *Dia do mar*, de 1947.

A noite é o seu manto que ela arrasta
Sobre a triste poeira do meu ser
Quando escuto o cantar do seu morrer
Em que meu coração todo se gasta.

Voam no firmamento os seus cabelos
Nas suas mãos a voz do mar ecoa
Usa as estrelas como uma coroa
E atravessa sorrindo os pesadelos.

Veio com ar de alguém que não existe,
Falava-me de tudo quanto morre
E devagar no ar quebrou-se, triste
De ser aparição, água que escorre.

Muito musical, característico na poesia de Sophia, e com figuras de linguagem belíssimas, ler e reler cada verso passa-nos a sensação adquirida no primeiro poema, de Níobe, analisado neste artigo. Os leitores não leem uma "explicação em versos líricos" e o conhecer prévio também não faz muito a perder. Quem canta o poema? O eu-poético poderia ser de Orpheu? Poderia, é uma interpretação possível. Poderia, também, ser um eu-lírico que "ouviu" o fantasma de Eurydice, dessa aparição na noite em que chora eterna tristeza.

O que sai dos versos é uma angústia do que se perdeu, da figura iluminada que "quebrou-se". Por fim, a palavra "triste" aparece duas vezes, e é a única a se repetir. Por mais que o poema remeta ao mito, outras leituras são possíveis. Optemos pelo mais simples, por exemplo, de um amor que se foi. A saudade fazendo visita. A dor que não se resolve. Outro Eurydice:

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e
[perdido]
Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha

Este é o poema - engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte (Andresen, 2018, p. 84).

Tal como o anterior, mas diferente. O mesmo "objeto" Eurydice, a mesma poeta, uma mesma dor latente, mas os poemas de alguma forma se complementam. São peças de encaixe, são repetições nunca exatas. Relembrando Eliade (1998), os mitos também são histórias em movimento, ou seja, não presas eternamente a uma narrativa de tempos nunca mais acessíveis. De alguma forma, se atualizam e são matérias-primas que alimentam o presente.

No poema, vimos o destaque para a ação do cantar, o encanto pela música que fornece às suspeitas mais elementos para supor o eu-lírico de Orpheu. É uma repetição da saudade, é o remoer, uma lembrança para o que foi perdido e vai continuar.

Nesse sentido, poderíamos entender o poema como um canto de amor que é um gesto da memória, na medida em que deseja presentificar uma ausência, atirando-se tal qual Orpheu numa tentativa de olhar o

invisível e de abolir a morte. Pois de acordo com Gaston Bachelard, em *A dialética do tempo*, “reviver o tempo desaparecido é aprender a inquietude de nossa morte (Medina, 2007, p. 38).

No mesmo livro, aparece pouco depois o "Soneto de Eurydice":

Eurydice perdida que no cheiro
E nas vozes do mar procura Orpheu:
Ausência que povoa terra e céu
E cobre de silêncio o mundo inteiro.

Assim bebi manhãs de nevoeiro
E deixei de estar viva e de ser eu
Em procura de um rosto que era o meu
O meu rosto secreto e verdadeiro.

Porém nem nas marés nem na miragem
Eu te encontrei. Erguia-se somente
O rosto liso e puro da paisagem.

E devagar tornei-me transparente
Como morta nascida à tua imagem
E no mundo perdida esterilmente (Andresen, 2018, p. 93).

Nos dois primeiros versos do soneto, podemos entender um deslocamento do eu-poético. Não são nem Eurydice nem Orpheu cantando. É um terceiro narrador-observador que relata o desencontro dos amantes. Já na segunda estrofe, inclui-se no poema: "Assim bebi manhãs de nevoeiro/ E deixei de estar viva e ser eu/ Em procura de um rosto que era o meu/ O meu rosto secreto e transparente" (Andresen, 2018, p. 93). Se podemos entender o mito como falocêntrico, onde Orpheu é destaque e Eurydice um tipo de "objeto", como dito anteriormente, a procura de um rosto pode ser a procura de identidade feminina, de ser protagonista.

Assim, encontramos, no poema, uma busca por identidade que é marcada por este lugar à margem, gravitando excêntricamente em torno de um centro identitário patriarcal. Em uma busca por seu rosto secreto e verdadeiro que é como um vagar pelo mundo, por lugares incertos, *pelas marés, por paisagens*, e que atravessa *miragens e manhãs de nevoeiro* (Medina, 2007, p. 7).

Já em "Eurydice", presente em *Dual*, de 1972, o curto e emotivo poema soa como uma cantiga de memória, uma oração de lembrança, uma revisita ao que não cessa, mantendo a chama de admiração, não no sentido de esperança, aparentemente, mas de respeito. "O teu rosto era mais antigo do que todos os navios / No gesto branco das tuas mãos de pedra / Ondas erguiam seu quebrar de pulso / Em ti celebrei minha união com a terra" (Andresen, 2018, p. 199).

Ao seguir por esse caminho de interpretação, os navios que aparecem soam como metáforas dos que partem mar afora, que carregam passageiros, sentimentos e desaparecem no horizonte. O mar, em especial neste poema, faz um jogo com o mito, contribuindo, talvez, com sua sensação de infinitude e profundidade, ao que vem o corte do último verso, na celebração da união com a terra. Nos vistos até agora, esse é o que mais se distancia do mito. As referências, para quem quiser encontrar, são tão vagas que mal conseguimos lembrar da história original. Nem um verso, nem uma palavra específica faz clara menção, podendo a interpretação ser aberta aos leitores. Se a intenção foi ficar no subjetivo, é a possibilidade de um amor perdido para a morte e que não mais retornará com certeza.

Por fim, as duas últimas aparições aqui selecionadas estão presentes em *Musa*, de 1994. O poema "Orpheu e Eurydice" é um dístico: "Juntos passavam ao cair da tarde/Jovens luminosos muito antigos" (Andresen, 2018, p. 286). Simples e musical, mais uma vez evoca a memória carinhosa de um amor bonito de ser admirado. A palavra "antigos" dá o tom de ser distante em muitas gerações, referindo-se à mitologia. E a poeta prefere ficar no otimismo, na parte bela da história dos "jovens luminosos", deixando para lá as profundezas da separação e morte. O eu-poético é um observador comum, tocado pela cumplicidade do casal. Outro poema-peça de encaixe, dentro de todo o elaborado repetir e valorizar o mito de Eurydice.

Para fechar a seleção, "Eurydice em Roma" traz uma possível referência fantasmagórica. Tomemos a interpretação que a eu-poética estava na cidade italiana de Roma, e na rua, tomando seu café, "Por entre clamor de vozes oiço atenta/ a voz da flauta na penumbra fina". De quem é a flauta? Seria um Orpheu? "E ao longe sob a copa dos pinheiros/ Com leves pés que nem as ervas dobram". Aqui, a passagem muito bela faz imaginar a figura de Eurydice flutuando por entre a paisagem. "Intensa absorta - sem se virar para trás - / E já separada - Eurydice caminha" (Andresen, 2018, p. 287). Os dois últimos versos parecem confirmar a interpretação. Absorta, talvez por

ser uma alma sem vida, que não se vira para trás (em clara referência à narrativa do mito). Um poema curioso que, ao mesmo tempo, parece trazer uma dose de aceitação com uma dose de rancor.

A partir das leituras reunidas e mais atentas, repetidas e focadas na tragédia de Eurydice, notam-se as camadas de emoções envolvidas como a matéria-prima para o fazer poesia de Sophia. Ao mesmo tempo em que revisita a história, transborda novos olhares a respeito da memória e identidade. Em certos momentos, parece uma continuidade, um amadurecimento, enquanto em outros, parece dirigir-se a abrir um novo presente.

Atallah e Almeida (2008) frisam que, no conceito psicanalítico, a repetição produz o novo, pois o que se repete é o elemento excluído da cadeia. A partir da afirmação, constatamos nos poemas que o que não vimos se repetir foi exatamente a história do mito, e os versos novos dessa repetição não são a mesmidade, e sim a novidade.

Da primeira impressão que a fidelidade ou obsessão aparente por Eurydice poderia significar o desejo de ocupar, ou compartilhar, as angústias de Eurydice ou mesmo o lugar de Orpheu, já que ele, o poeta da música, o artista pleno, a sensação modifica-se. Sophia não tenta ocupar os lugares, viver suas dores e traduzi-las. Capta como ar, recolhe como sonho, molda como barro, encena como o mar, contemplativa a fugaz alegria e duro confronto da experiência humana, como poema.

REPETIÇÃO COMO ONDA

A repetição é um tema precioso para a psicanálise, no campo clínico e teórico, geralmente associado a outros conceitos na cadeia de significantes e na amarração para desenvolvimento das interpretações das ideias e ações dos sujeitos. Aparece com destaque em Freud e, posteriormente, em Lacan, valorizando-a como um dos quatro conceitos fundamentais. De forma simples, a repetição aparece como retomada, onde o lugar da angústia surge com grande importância.

Na psicanálise, a questão da repetição engendra um paradoxo: "o que caracteriza a repetição é não ser de todo uma repetição. [...] [Ela] envolve sempre o fracasso de reencontrar, de fazer surgir *das Ding* (a Coisa), como dizia Freud, *o traço unário*, como o diria Lacan " (Kaufmann, 1996, p. 448). Ou melhor, ela se dá justamente pela impossibilidade de alcançar o ponto original pelo desejo. O homem

repete-se (em ato) na busca do objeto perdido da primeira experiência de satisfação (Almeida; Atallah, 2008, p. 212).

Ao longo da análise dos poemas mitológicos, constatamos exatamente esse paradoxo. Repetições que não são. Seria como a fantasia de cada poema reescrever verdades, sensações, fugas provisórias. No caso específico de Eurydice, constantemente atualizada.

Entre as outras muitas ocorrências mitológicas na poesia de Sophia, visitamos por suas palavras musicais: Dionysos, Penélope, Electra, até mesmo o Minotauro e Homero. Interessante observar como, mesmo que dentro do escopo "fechado" da mitologia, abordar diferentes histórias permite à poeta refletir acerca do amor, da solidão, da traição e de infundáveis belezas e tragédias associadas a cada uma das narrativas escolhidas. Pois, longe estão as linhas principais e destaques em Dionysos, deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, tendo em vista a solidão e aflição de Penélope ou a monstruosidade do Minotauro, figura do pecado, devorador de homens, dono do labirinto e morto por Teseu. Temos um caleidoscópio trágico que rende muitos versos.

De tal forma, Sophia constrói também o seu próprio universo, a sua própria mitologia. Muitas vezes, dentro dos próprios poemas mitológicos, traz referências aos seus outros grandes temas, como mencionado no início do artigo: o mar, a natureza e as mãos. Cada poema, de sua forma, carrega em essência o diálogo com as origens, as histórias antigas e suas vozes desaguadas no contemporâneo. A poesia, assim, mantém-se atemporal, nutrindo e moldando palavras, valorizando sentimentos, destacando intimidades e silêncios. São elas a pura magia, o próprio encantamento de rituais antigos, o trazer de volta, renascimento em forma de ondas, já que a cada vez de uma forma.

Assim, sua recorrência ao mito corresponde a uma concepção singular acerca do fazer poético, bem como da função que teria a poesia e o poeta no mundo. A adoção de uma visão mítica da realidade e do ser implica um projeto estético que permite à poeta desempenhar um papel semelhante ao dos poetas que, desde os pré-socráticos, propunham-se como intérpretes muito especiais da linguagem da natureza, vista como uma espécie de poema (Fernandes, 2014, p. 17).

Importante destacar, por fim, no ciclo da repetição, dois poemas, ambos nomeados como "Musa". O primeiro consta em *Livro Sexto*, de 1962. Um pouco diferente dos outros mitos, eleger a figura da musa representa invocar, nada mais nada menos, do que a própria figura de inspiração, deusa primordial, dona do canto e da dança, o que traz um resultado impactante na lírica de Sophia.

Logo no primeiro verso, surge a solicitação, "Musa ensina-me o canto", que vem a repetir-se ao longo de todo o poema como um refrão. A identidade do eu-poeta não chega a ser revelada. Poderia ser a própria Sophia transpondo o pedido, poderia ser uma figura da época da própria lenda, podem ser múltiplas naturezas e abordagens. Embora algumas vezes seja possível o narrador e em outras suspeitar, Fernandes (2014) defende sua natureza e identidade múltiplas ao longo de toda a obra, ao que Sophia explora conscientemente uma constante indefinição deste elemento, "possibilitando uma ampliação dos sentidos construídos pelos textos, ao permitir que estas diversas conotações se associem umas às outras, ampliando o universo e a complexidade de suas reflexões".

No caso, assim como praticamente em todos os analisados, pouco interfere no conteúdo, muito focado em venerar a musa a quem se destina, implorando-lhe pelo canto de tantos poderes, entendido por todos, incendiador da noite e onde o mar respira. Os versos finais, "Musa ensina-me o canto / Que me corta a garganta" (Andresen, 2018, p. 147), surpreendem, trazem a sensação de sufocamento, aprisionamento do eu-poético que, com o aprendizado da musa, poderá soltar a verdadeira voz, ser livre, mesmo que em teoria passe pela morte. Isso numa visão mais "realista" da cena. Metáfora por metáfora, o que corta, o que dói, portanto, poderia ser exatamente o não saber cantar tal musa.

Também nomeado Musa, presente em *Dual*, de 1975, o segundo poema apresenta duas estrofes, com a primeira começando com uma imagem de invocação, um rito poético como no exemplo anterior: "Aqui me sentei quieta/Com as mãos sobre os joelhos" (Andresen, 2018, p. 209). Enquanto a segunda estrofe abre também com referência, mas agora explícita, evocando o refrão "Musa ensina-me o canto".

CONCLUSÃO

Por todo o artigo, acompanhamos repetecos, retornos, revoltas, ressignificações, e seria possível ainda brincar mais com as referências, a

nota "ré" tocada ao longo de toda composição. Atenção, contudo. No sentido lexical de cada "re" nomeado, em que foram "permitidos" momentos de "liberdade artística", em diversos momentos utilizados como sinônimos ou reforços musicais de ideias na continuidade e fluidez do texto, ao fazer um respiro, um silêncio, e puxar para o lado da psicanálise, que busca como detetive desestruturar cada estrutura e entender o significado para o sujeito, o sentido das palavras mudado elemento ar para pedra.

Se Freud constrói a ideia ao recordar, repetir, elaborar, Lacan, por sua vez, tece a relação dos termos repetição e rememoração, entendendo que rememorar seria repetir num eixo, fazendo com que o ato deixe furos, lacunas e falhas e, portanto, nunca finalizado e "preenchido".

A rememoração seria, então, uma construção feita por uma retomada de fragmentos mnêmicos, que no real produzem um desfile dos significantes. Com isso podemos dizer que a recordação difere do fenômeno da repetição. Sobre essa diferença, Lacan afirma: "nessa ocasião, eu lhes mostro que, nos textos de Freud, repetição não é reprodução. Jamais qualquer oscilação sobre este ponto *Wiederholen* não é *Reproduzieren*. Reproduzir é o que se acreditava poder fazer no tempo das grandes experiências de catarse" (Almeida; Atallah, 2008, p. 207).

Tais passagens já constituem provas suficientes para o proposto no artigo. Compreender, em alguma camada, o interesse de Sophia pelo tema da mitologia, buscando possibilidades de interpretação, não por meio de uma entrevista em que dizem, por exemplo, mas em seus próprios versos e escolhas, do que ficou registrado nos livros, consciente e inconscientemente, com a distância do tempo a nosso favor.

O que, a partir dos poemas mitológicos aqui reunidos e analisados, podemos entender é da qualidade de amplos sentidos, as diversas peças que a poeta conseguia tirar tendo como base um mito. Se ela repetia, como repetiu com Eurydice, foi porque ali havia algo mais ainda para sair. Ao contrário de uma repetição mecânica, foram retornos, rememorações e, sim, ressignificações de sentimentos e identidades, trazendo beleza estética de versos em harmonia com significados em diálogo aberto com o contemporâneo, mantendo-se atual e universal nesse sentido também.

Sophia vigilante, Sophia atenta, Sophia antena. Combina. Sophia onda do mar, que vai e vem, em um ciclo infinito, no cruzamento entre terra, céu e mar, também tem sua elegância.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Leonardo Pinto de; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. *Ágora*, v. 11, n. 2, p. 203-218, dez. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982008000200003>. Acesso em: 29 dez. 2023.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- CLÉRIGO, Pedro. *O Nome das Coisas - Sophia de Mello Breyner Andresen*. RTP, 2007. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-nome-das-coisas-sophia-de-mello-breyner-andresen/>. Acesso em: 26 dez. 2022.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. O mito e a condição humana na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista Texto Poético*, v. 10, n. 16, p. 93-122, 1º sem. 2014. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/209>. Acesso em: 26 dez. 2022.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Tradução Paulo César Souza. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- HACQUARD, Georges. *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Tradução Maria Helena Trindade Lopes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- LESSA, Maria Silva Prado. Atenta como uma antena: a invocação à Musa e a poética da escuta de Sophia. *Revista Desassossego*, v. 11, n. 21, p. 10-22. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v11i21p10-22>. Acesso em: 29 dez. 2023.
- MEDINA, Marcela Leite. Margens de um eu - memória e busca de identidade em poemas de Sophia de Mello Breyner. *Revista Garrafa*, v. 5, n. 13, jan./mar. 2007. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7581/6109>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- SILVA, Livia Campos e; CARVALHO, Isalena Santos; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Considerações sobre a noção de nome próprio em Lacan. *Cadernos de Psicanálise | CPRJ*, v. 39, n. 36, p. 161-174, jan/jun 2018. Disponível em: https://www.cprj.com.br/ojs_cprj/index.php/cprj/issue/view/3. Acesso em: 29 dez. 2023.
- WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Mitos e origens na psicanálise freudiana. *Cadernos de Psicanálise | CPRJ*, v. 34, n. 27, p. 225-243, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v34n27/a13.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2023.

Recebido em 03 de fevereiro de 2023
Aprovado em 11 de maio de 2023

Licença: 

Marcelo Jucá

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) com bolsa CAPES-PROEX. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2012), graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Metodista de São Paulo. É jornalista e autor.

Contato: marcelohmj@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0004-8940-2854>

ENTREVISTA



“ENFRENTAMOS TODOS O DESAFIO DAS NOSSAS CRIAÇÕES, QUER LHE CHAMEMOS I.A. OU ADAMASTOR”: ENTREVISTA A ALBERTO MANGUEL

“WE ALL FACE THE CHALLENGE OF OUR OWN CREATIONS, WHETHER WE CALL IT AI OR ADAMASTOR”:
INTERVIEW WITH ALBERTO MANGUEL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p320-325>

Mónica Santana Baptista ¹

RESUMO

Alberto Manguel tem alma de viajante. Viveu um pouco por todo o mundo, e está actualmente em Lisboa, onde pensa permanecer, uma vez que é na capital portuguesa que está a ser instalada a sua biblioteca como Centro de Estudos da História da Literatura. É um homem para quem o mito está invariavelmente ligado aos livros e a toda a literatura. Mas, também, como bibliógrafo que é, à ideia de biblioteca, como lugar imaginário, e não apenas físico, lugar dinâmico e não apenas ordenado - onde cabem todas as nossas memórias e o que delas, a cada momento, fazemos, sempre e de cada vez que pegamos numa obra, e atravessamos as suas narrativas, espaços e demandas das suas personagens. Foi a propósito do conceito de mito e dos mitos de Portugal, da arte e literaturas portuguesas que Alberto Manguel, argentino de nascença, leitor, em jovem, de Jorge Luis Borges na biblioteca de Buenos Aires, que surgiram muitas questões transversais ao mito e ao país.

PALAVRAS-CHAVE

Livros; Mito; Portugal; Literatura; Biblioteca; Alberto Manguel.

ABSTRACT

Alberto Manguel was born in Argentina. He is a traveler's soul. He lived in many countries and now settled down in Lisbon. It is in Portuguese capital that his library is being build up as Centro de Estudos da História da Literatura. Reader of Jorge Luis Borges as a youngster in the Buenos Aires Library, Manguel is a man for whom myth is related with books and all literature. But also, as bibliographer, to the idea of library as an imaginary, dynamic and beyond ordered place, where inhabit memories - and the use we do of them, every time we take, read a book and go through its narratives, places and characters' journeys. Manguel talks about the concept of myth and myths of Portugal, Portuguese literature, art, artists and the challenges of today's society.

KEYWORDS

Books; Myth; Portugal; Literature; Library; Alberto Manguel..

¹ Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, Portugal.

MÓNICA SANTANA BAPTISTA: Pensamos muito em termos de civilização ocidental. O nosso imaginário é sempre um imaginário de separação e conveniência daquilo que nos enforma. O que pode a literatura ainda hoje fazer para unir culturas, crenças, imaginários e seres humanos entre si e na sua relação com a natureza?

ALBERTO MANGUEL: Somos uma espécie narrativa, e tornamo-nos conscientes de nós mesmos e do mundo à nossa volta através de histórias. Não apenas no mundo ocidental, claro, mas em todo o lado onde estabelecemos uma sociedade. As histórias dão-nos a possibilidade de compreender a nossa relação com o mundo, e conseguem oferecer soluções imaginativas para os nossos problemas. Mas isso é tudo o que elas podem fazer: oferecer a possibilidade. É nossa a responsabilidade e a decisão de agir sobre a oferta.

[We are a narrative species and we become conscious of ourselves and of the world around us through stories. Not only in the Western world of course, but everywhere where we have established a society. Stories give us the possibility of understanding our relationship to the world and can offer imaginative solutions to our problems. But that is all they can do: offer the possibility. Ours is the responsibility and the decision to act on the offer.]¹

MSB: O mito do “eterno retorno” parece estrutural na sociedade. O regresso dos movimentos fascistas são um exemplo, as desigualdades económicas e sociais que na verdade nunca deixaram de existir. Por que é que os sentidos de comunhão e igualdade e liberdade não prevalecem? É como se a Revolução Francesa hoje não passasse de um mito?

AM: A Revolução Francesa é um mito: podemos lê-la do ponto de vista do Iluminismo ou do Terror. Mais útil é a teoria de Vico² de uma história cíclica em espiral: “Os humanos primeiro sentiram necessidade, depois

¹ Respostas originais em inglês transcritas abaixo da tradução, realizada pela entrevistadora.

² Manguel refere-se a Giambattista Vico (1668-1744), filósofo, retórico, historiador e jurista italiano durante o período Iluminista. Crítico do desenvolvimento do racionalismo moderno, apologista da Antiguidade Clássica e das humanidades renascentistas, Vico foi pioneiro na abordagem dos fundamentos da Semiótica e das Ciências Sociais. É, por isso, considerado como um dos primeiros contra-Iluministas da História.

procuram pela utilidade, a seguir, alcançam o conforto, mais tarde divertem-se com o prazer, então crescem dissolutos na luxúria, e finalmente enlouquecem e perdem a sua substância.” É o que estamos a fazer. A não ser que aprendamos a usar a nossa experiência prévia, esquecemos e enlouquecemos.

[The French Revolution is a myth: you can read it from the point of view of the Enlightenment or the Terror. More useful is Vico’s theory of a spiraling cyclical history: “Humans first felt necessity, then look for utility, next attend to comfort, still later amuse themselves with pleasure, thence grow dissolute in luxury, and finally go mad and waste their substance.” That’s what we are doing. Unless we learn to use our previous experience, we forget and go mad.]

MSB: A arte tem tentado romper com isso, mas por vezes parece que os seus movimentos artísticos se tornam entrópicos, no sentido em que escritores, realizadores e outros artistas fazem aquilo que lhes é “pedido” deixando de lado uma ideia de vanguarda, de rompimento com o status quo, e o lugar de grandes “perguntadores” da sociedade. Como vê esta dinâmica hoje a acontecer entre uma certa aceitação desses retornos e o papel da arte, da literatura e dos seus autores e criadores?

AM: Nunca existiu um papel “verdadeiro” para os artistas e criadores. Cada artista tem de encontrar o seu propósito, a sua arte. Então, a sociedade identifica-o e rotula-o, mas o artista não está sob obrigação de aceitar o rótulo. Cocteau dizia: “Sou uma mentira que diz a verdade” E mesmo isso não é certo. Às vezes, o artista tem de esperar várias gerações para ser ouvido. Às vezes, isso nunca acontece. O artista é frequentemente uma Cassandra.

[There never was a “true” role for artists and creators. Every artist has to find his or her purpose, his or her craft. Then society identifies it and labels it, but the artist is under no obligation to accept the label. Cocteau said: “I am a lie that tells the truth.” And even that is not certain. Sometimes the artist has to wait several generations to be heard. Sometimes that never happens. The artist is often a Cassandra.]

MSB: O mito do Adamastor foi fixado por Camões em *Os Lusíadas*: o monstro que teve de ser enfrentado pelos portugueses, para prosseguir

pelo desconhecido. “Quem passar para além do Bojador, passará além da dor”, escreveu Camões. Hoje passamos além da dor desse medo pelo futuro e pelas incertezas? Ou ficamos pelo contentamento do banal, dos dias e dos dados da vida já adquiridos? Refiro-me àquilo que tem sentido dos portugueses, mas também àquilo que é hoje o homem contemporâneo da era da internet, das aplicações, das redes sociais e de uma inteligência artificial cada vez mais sofisticada.

AM: Todos os dias e em todas as épocas, a raça humana tem enfrentado problemas e desafios diferentes, muitos são os mesmos sob configurações diferentes. Os desafios apresentados pelas novas tecnologias são sempre difíceis, quer seja a passagem da linguagem oral para a linguagem escrita, ou da barra de argila para o rolo de papiro. A nossa tecnologia electrónica parece mais ameaçadora, mas, em última análise, exige de nós as mesmas escolhas e responsabilidades. Gostaríamos de acreditar na Inteligência Artificial, tal como o touro farnesiano foi pensado para rugir ou o autómato do século XVIII foi pensado para agir através de uma vontade própria. Sonhamos em ser criadores de vida e imitar o Deus das nossas fábulas, de Frankenstein a Gepetto. O povo português não é diferente neste sentido, e todos enfrentamos o desafio dos nossos próprios criadores, quer lhe chamemos I.A. (Inteligência Artificial) ou Adamastor.

[Every day in every age, humanity has confronted different problems and challenges, many the same under different guises. The challenges presented by new technologies are always difficult, whether it is the passage from the oral to the written language, or the clay tablet to the papyrus scroll. Our electronic technology seems more threatening but ultimately is demands from us the same choices and responsibilities. We'd like to believe in artificial intelligence, just like the Farnesian bull was thought to roar or the automate of the eighteenth century were thought to act through a will of their own. We dream of being the creators of life and imitate the God of our fables, from Dr Frankenstein to Gepetto. The Portuguese people are not different in this sense, and we all face the challenge of our own creations, whether we call it AI or Adamastor.]

MSB: Sendo uma pessoa de outro país que vive há três anos entre nós tem outro olhar sobre Portugal, e mesmo sobre Lisboa. Para si, quais os mitos que envolvem e formam o povo lusitano? E quais os mitos da identidade

portuguesa que não são tão claros, directos e óbvios de discernir – sobretudo para um português (ou mesmo alfacinha)?

AM: Essa é uma questão impossível porque apenas conseguimos adivinhar que mitos estão vivos no nosso tempo: pela sua natureza, pertencem ao passado. Pode ser que os portugueses acreditem num mito que tenha que ver com um sentido medieval de honra e dever, temperado com um sentimento de lassidão do século XXI. Talvez uma combinação de uma ética fidalga e do norte de África, como o (*Livro da*) *Virtuosa Benfeitoria*³, do Infante Dom Pedro.

[That’s an impossible question because we can only guess what myths could be alive in our time: myths, by their nature, belong to the past. It may be that the Portuguese believe in a myth that has something to do with a medieval sense of honor and duty, tempered by a twenty-first century feeling of lassitude. Maybe a combination of hidalgo and North African ethics, like the *Virtuosa Benfeitoria* by the Infante D. Pedro.]

MSB: Se pudesse escolher uma personagem da literatura portuguesa qual escolheria? Ou se tivesse de levar consigo (para a tal ilha, para “outro mundo”) uma obra literária portuguesa qual levaria?

AM: Talvez a personagem literária fosse o pobre Teodoro, em “*O Mandarin*”, de Eça de Queiroz, tão ineficaz. E o livro que levaria comigo seria a “*Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*”, de Alexandre Pinheiro Torres.

[Maybe the literary character would be poor Teodoro in *O Mandarin* by Eça de Queiroz, so ineffectual. And the book I’d take with me might be the *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* by Alexandre Pinheiro Torres.]

³ O *Livro da virtuosa benfeitoria*, obra fundamental da cultura, literatura e língua portuguesas do século XV, é um trabalho de vasta erudição, desenvolvido com base num amplo conhecimento dos textos bíblicos e de autores clássicos e medievais, enquadrado por uma importante reflexão autónoma. Trata-se ainda de uma obra literária pela sua concepção e expressão formal, distinguindo-se como marco linguístico, uma vez que surgiu numa fase crucial do enriquecimento vocabular da língua portuguesa. O *Livro da virtuosa benfeitoria* é também consequência de uma corte em que toda a vida social era orientada por princípios morais, religiosos e disciplinares muito rígidos, por tal podendo ser definido no seu conteúdo de várias maneiras, conforme o que cada um lê nele de maior interesse

MSB: Onde começa o mito e onde termina a História? Onde começa a História e termina o mito?

AM: Depende daquilo a que chamamos história. Se história é o que dizemos que aconteceu, e história (como Cervantes propôs) é a mãe da verdade, então um mito é o que seleccionamos do que dizemos que aconteceu, por mais impossível e pesadélico que seja, para nós identifica um momento ou personagem essenciais. “Para o filósofo”, diz Paul Veyne, “mito era uma alegoria de verdades filosóficas. Para os historiadores, era uma deformação menor das verdades históricas.”

[Depends on what you call history. If history is what we say happened, and history (as Cervantes proposed) is the mother of truth, then a myth is what we select from what we say happened, however impossible or nightmarish, that identifies for us an essential moment or character. “For the philosopher,” says the historian Paul Veyne, “myth was an allegory of philosophical truths. For the historians, it was a minor deformation of historical truths.”]

MSB: Se é possível nomear, que livro me recomendaria como aquele que melhor capta a essência da Argentina?

AM: “*Santa Evita*”, de Tomás Eloy Martínez; O tango “*Cambalche*”, que devia ser escolhido como o Hino Nacional da Argentina.

[*Santa Evita* by Tomás Eloy Martínez; The tango *Cambalche* which should be chosen as Argentina’s national anthem.]

Recebido em 28 de fevereiro de 2023

Aprovado em 16 de agosto de 2023

Licença: 

Mónica Santana Baptista

Docente de Cinema, nas áreas de Narrativas, Argumento e Guionismo. Professora da Licenciatura e Mestrado, no Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema. Doutora em Artes (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa).

Contato: monica.santana.baptista@gmail.com

OUTROS DESASSOSSEGOS



DILEMAS DE DOSTOIÉVSKI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p>

Felipe Figueira ¹

Nas linhas que se seguem
deixarei as metáforas de lado,
para que eu possa destinar uma carta
fria e franca
a um leitor não imaginário.
Minha imaginação às vezes é péssima.

Dia desses um artista me confessou
que não sabia por que tinha tantas perdas em sua história.
O irmão assassinado,
os pais mortos com pouca diferença entre um e outro
e a liberdade religiosa tirada na adolescência
(por causa de um namoro na madrugada).
Às vezes, ele me disse, acreditava em Deus,
às vezes, não mais conseguia enxergá-lo.

Ao lado desse artista,
outro drama me foi apresentado.
Uma moça, tatuada,
perguntou qual era a minha religião
e eu respondi, sem titubear.
Ela me saudou e disse que éramos irmãos.
Espantado, mas atento,
ouvi a sua história,

¹ Instituto Federal do Paraná, Paranavaí, Paraná, Brasil.

cuja liberdade religiosa foi perdida
porque ela queria se separar de um homem...
que só lhe batia.
O conselho de alguns desnorteados?
Que só a morte poderia romper aquele contrato.
Para o escritor de despopeias,
a vida é ora uma tragédia, ora uma comédia,
e na maior parte dos casos um caos.

Meu Deus,
por que o Senhor me dá tantas histórias tristes?
Por quê?
Eu sei que lhe peço para ser escritor,
mas precisava me dar tamanhas dores?
Eu sei que Moisés, Davi, Elias,
Jó, Daniel e Jesus foram difamados e perseguidos,
mas também eu precisava sentir tamanho amargor?
Eu sei que posso lhe questionar sem medo
(e que posso transformar uma carta em uma oração).
Eu me mudei de cidade
e me propus a escavar Roma.

Depois de ouvir as lamentações
de primos e irmãos,
eu respirei e disse que é o sofrimento que produz
a arte
e que a tinta do artista é feita de sangue.
Dramático?
Prefiro ser digno dos meus tormentos,
como aconselhava Dostoiévski,
e prefiro não me esquivar das tragédias do meu tempo,
como aconselhava Sebastião Salgado.

A quem busca histórias,
que guarde firmemente que uma linha tem preço.
A quem busca passatempos,
que não me leia –

e nem leia meus amigos escritores.
O mundo treme.
Os entes queridos se vão.
A noite tem um cheiro que só os pais
que perderam os filhos
podem sentir.

Meus amigos artistas,
vocês, que vivem pela palavra,
não se esqueçam que a língua é o leme que nos leva
para o céu ou para o inferno.
Essa divisão, didática, e mesmo simplista,
nada tem de inocente,
é uma pista que pode ajudar os desnorteados
a continuarem a marchar em meio a uma selva repleta
de cobras e espinhos.
Meus vizinhos,
não tenham medo de chorar.

Recebido em 11 de janeiro de 2023
Aprovado em 22 de março de 2023

Licença: 

Felipe Figueira

Professor no Instituto Federal do Paraná, campus Paranavaí. Licenciado em História pela UNESPAR, em Pedagogia pela UNINTER, e Bacharel em Direito pela UNIPAR (campus Paranavaí). Mestre em Educação pela UEL, Doutor em Educação pela UNESP de Marília. Fez pós-doutorado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto.

Contato: figueiraflg@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8362-6196>

O TALENTO ESBARRA NO MURO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p330-333>

Paulo Rodrigues Ferreira ¹

“Nasci com um dom.” Walter Leão acordou eufórico, calculando raízes quadradas e revisando dilemas astrológicos com o fito de compreender como se safara de pernoitar na rua. Livrara-se da mendicância ao abordar uma senhora que passava ao acaso. A senhora adormecida a seu lado. A senhora que sete, oito horas antes, na estação de comboio que abriga quem não tem poiso, lhe dispensou uma nota de cinco. Ele considerava-se desempregado temporário, não mendigo, e ao ver a esmola caída a seus pés, bravejou tão veementemente que a senhora, vexada por o ter confundido com um pedinte, lhe endereçou convite para cear em restaurante anexo à estação. No restaurante, o interesse entre os dois cresceu e Leão, a morrer de fome, ganhou confiança para pedir pratos de camarão frito em azeite e alho, bifés mais grossos do que dicionários, sobremesas de chique aparência, vinhos tintos importados de aristocratas caves e afamados licores escoceses que amargavam ao cheiro. Enquanto enchia o bucho, Leão frisou que se graduara em escolas superiores com nota máxima, louvores e cartas de recomendação nas quais se articulavam as mais prodigiosas coisas a respeito das suas competências intelectuais e humanas, e que apenas aceitava a generosidade alheia porque perdera o trabalho académico e estava sozinho na região, sem familiar a quem recorrer. “Uma injustiça originada por invejas”, explicou, lacrimejante, a propósito do despedimento, e a senhora consolou-o passando-lhe a mão pelas costas e dizendo que sim, que compreendia tudo o que ouvia.

Quando a noite esfriava e tendia para as despedidas, ela segredou ao ouvido de Leão, com a língua húmida tocando-lhe ao de leve na orelha,

¹ Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, EUA.

que lhe mostraria a casa para a qual se mudara havia meses, após experiência laboral de meia década na capital, em agência federal ligada ao IRS, cobranças de impostos e a nebulosidades relacionadas com gráficos de Excel e estatísticas. No táxi, ela acariciou-lhe o joelho, beliscou-lhe o peito e o queixo com unhas de gel púrpura, que lhe chamaram a atenção pelo exagerado tamanho, apalpou-o até o taxista, de olhos microscópicos escondidos em lentes fundo de garrafa, exigir juízo, dado ser avô de três netos e pai de graduada em medicina dentária. “Tenho sessenta e oito anos, servi no exército, rebentei granadas na floresta, servi camaradas amputados, divorciei-me três vezes da mesma mulher, a Carla, uma carraça doida por dinheiro que me constrangeu a fazer de escravo até à velhice”, latiu o taxista míope, apertando o volante como se o fosse arrancar do carro. “Peço respeito.”

Chegados ao destino e com o táxi sumindo-se na escuridão, ela atracou-se ao pescoço, nariz e nuca de Leão, aplicando dentadinhas e arranhões que o deixariam com marcas de ataque de tigre fugido do zoológico, desvestindo-se à pressa ainda com a chave presa na fechadura da porta de entrada. Para além do bonsai exposto na mesa da sala, em frente a uma televisão gigante iluminada por neons azuis, das paredes decoradas com quadros meio abstratos, nos quais sobressaíam contornos de corpos ensanguentados, desventrados, lutando ou copulando, e do sofá que ao toque lhe pareceu de veludo, pouco enxergou Leão no interior da habitação, dado a senhora, com as pernas entrelaçadas na sua cintura, lhe agarrar os braços e as mãos e aspirar-lhe o oxigénio com a boca. Leão, pugilista vencido, desidratado, com a nuca suada depositada nas almofadas, sem viço para resistir às investidas do adversário, agradeceu às leis cósmicas que o haviam prevenido de dormir na rua e só depois adormeceu na paz dos anjos.

“Nasci com o dom de seduzir mulheres”, pensou Leão, osculando a bochecha da senhora que dormia profundamente a seu lado, às vezes roncando. Um dom, não para assentar tijolos ou chapar cimento à trolha, não para estudar ciências naturais, não para consertar torneiras a pingar ou serrar madeira, não para atingir sucesso empresarial ou sequer sustentar-se a si mesmo, mas um dom de hipnotizar madames amarguradas com separações no histórico de relações, feridas por infâncias ainda a arder por dentro, traumatizadas por acontecimentos como a morte do pai ou do companheiro. Um dom que lhe advinha da carinha murcha,

receber, chegava para a alimentação, para o transporte público e para uma estadia de quatro ou cinco dias em hotel barato. Leão preferia o dinheiro a desobstruir a habitação de mãos a abanar e, possuído pela certeza de ter um dom, ganhou alento, fez olhar de jaguar e confrontou a senhora declarando que o valor monetário registado no cheque era baixo para o serviço prestado. “Mereço mais do que tostões”, disse, num tom de voz azedo, e rasgou o cheque. A senhora arqueou as sobrancelhas, bichanou que o futuro da humanidade estava entregue a cavalgadas, abriu outra vez o livro de cheques, anotou um número que lhe parecia uma pequena fortuna, e concedeu-lhe dez minutos para desopilar. “Se me desobedecer, chamarei a polícia”, decretou. Leão estremeceu com a firmeza da mulher e, questionando-se se a tal dádiva que achava ter era real, engoliu em seco. Ao tentar falar, notou que a voz se lhe infantilizara e que o buraco no estômago que o acompanhara ao longo da infância, regressara para lhe lembrar o quarto vazio no qual se entretinha dialogando com amigos desenhados no caderno e as refeições na enfumaçada sala de jantar da avó, mesclando a ausência dos pais com arroz seco e copos de água. Quis chorar, ajoelhar-se e tapar a cara com as mãos, envergonhado por se ter tornado naquele homem reles. Com a imagem do falecido avô em mente e sentido remorso por ter caído tão fundo, pediu perdão e beijou o pé descalço da senhora, garantindo ser melhor pessoa do que mostrava. Pegou o cheque, dobrou-o no bolso das calças e, antes de se dirigir à porta de saída, teve uma recaída de cobardia e perguntou se havia algo a fazer para dilatar a estadia em casa dela. “Adoraria prolongar a experiência”, cortou a senhora. “E talvez no futuro se proporcione, mas compreenda que tenho marido.”

Recebido em 14 de janeiro de 2023
Aprovado em 22 de março de 2023

Licença: 

Paulo Rodrigues Ferreira

Professor (Lecturer) de Português na Universidade da Carolina do Norte, EUA. Doutor em História (História Contemporânea) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.

Contato: paulorf@email.unc.edu

O peso do livro ardia os olhos lacrimosos. O corpo, suspeito da gravidade insuficiente que a retina soldada às páginas, dizia: não é o suficiente. Quando finalizada a leitura, haveria ainda muitas faltas - publicações, meditações, uma estesia educada. Era preciso publicar odes de vazios oceânicos nas janelas do crânio, meditar a leitura redentora, engrossar-se. Abjeta, tateava a pessoa assertiva pela qual combatia. Vivia a última década de erros possíveis, os vinte anos. Ela, uma fugitiva em um ônibus no qual só ela lia.

Adormeceu. A palavra *verdade* ressoava. Acordou só em uma sala branca retinta, de um branco maníaco, branco singular e desolador. Pensou: esta é a origem?

Então, surgiu um grande ovo: liso, acinzentado, vistoso, gigantesco - infinitamente maior que seu corpo. Deu a volta, observando-o. Como um ovo comum de proporções inteligíveis, o toque era duro-frágil. Um ovo. A gênese do mundo? Ela piscou.

O ovo quebrou-se, a começar pelo topo. Um pequeno trinco branco marcado. Um filete-ferimento no ovo. Pedacos esfarelados caíram do topo sem fazer barulho algum. Desviou o olhar e de repente pernas imensas, titânicas. Gigantescas pernas brancas em salto alto. Os sapatos de salto cobrindo os dedos, ligados pela tira no peito e tornozelo. Canelas lisas, coxas finas-grossas como as dela própria. Essas coxas com joelhos proeminentes e funcionais, dobráveis, que lentamente caminhavam até ela. Impossível divisar qualquer coisa outra que não fossem as pernas de joelhos acionados.

Pararam exatamente no cume da cabeça dela. Olhou para cima e viu a verdade: a vulva das gigantescas pernas de joelhos funcionais. Um amontoado de pelos e lábios e protuberâncias desconuais. Os joelhos se dobram, cada vez mais abertos, a vulva se aproximava. E então ela foi engolida.

Se o fragmento de pernas tivesse rosto, ele estaria sorrindo agora.

Recebido em 16 de fevereiro de 2023

Aprovado em 22 de março de 2023

Licença: 

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva

Doutoranda em Literatura e Vida Social na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP, campus de Assis. Mestre em Letras pela mesma instituição. Possui graduação em Letras - Inglês, Português e suas Respectivas Literaturas pela Universidade de Rio Verde.

Contato: gs.pauka@unesp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-1573-9495>

A PA(LA)VRA-OS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p336-337>

Edi Rodrigues¹

A palavra umedece
o trigo em simulação
de hóstia & memórias

O signo decalca
a imagem em simulação
de mensagens & texto

A gema sonda
o ovo em simulação
de vida & segredos

O sêmen protege
o feto em simulação
de desejos & afetos

A semente aquece
o fruto em simulação
de sombra & carne

A areia invade
a ostra em simulação
de beleza & mistérios

A flor armazena
a árvore em simulação
de seiva & fervor.

¹ Universidade Federal do Maranhão, São Bernardo, Maranhão, Brasil.

O poeta possui
a letra em simulação
da pa(lavra) & cal

Recebido em 30 de julho de 2022
Aprovado em 22 de março de 2023

Licença: 

Edi Rodrigues

Professor de língua e literatura espanhola do Centro de Ciências da Universidade Federal do Maranhão, campus São Bernardo. Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Políticas Públicas e graduado em Letras pela Universidade Federal do Maranhão.

Contato: em.rodrigues@ufma.br

 <http://orcid.org/0000-0003-1404-4381>

O ÚLTIMO SONHO QUE TIVE DEPOIS DE MINHA AVÓ

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p338-345>

Bárbara Costa Ribeiro¹

Nunca pude entender a conversação que tive, certa vez, num jardim. O ar cheirava a jasmim. Como lá fui parar não sei. Mas o lugar se parecia muito às memórias de minha infância.

Era noite. Havia, sob um caramanchão coberto pela pesada buganvília, cor de pálida tangerina, um banco de madeira, sobre o qual eu estava. Em meio a meus pés, as gramíneas brotavam por entre sulcos da passarela pedregosa, que se estendia até o final do jardim, a perder de vista, à frente.

Lá, ao final, a água lodosa de uma lagoa banhava a orla de concreto. O coaxar dos sapos no meio da noite sugeria alguma trama em secreto. Entre o caramanchão e o resto do jardim, sobre a passarela, uma escada. O banco sob as buganvílias estava, portanto, a um nível mais alto em relação à lagoa. Era possível ver quem se aproximasse, vindo da água, caminhando com as vestes pesadas...

Aquele jardim, em tudo, parecia o jardim de minha infância. Mas algo era diferente... Olhei ao redor, como se descobrisse um sonho costurado ao sonho. Parecia-me que eu nascera ali, de repente, sem vir de parte alguma. Eu aprendia, pela primeira vez, o que era pedra, o que era pétala, o que era água e fotografia. Na escuridão, as folhas me saudavam. Eu já estive aqui...? Além da buganvília, o hibisco se derramava, logo ao lado. Em outra ponta, o jasmineiro, suas flores minúsculas, brancas,

¹ Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil.

odoríferas – eu me esquecera delas, no curso das memórias; agora cheiravam como se um fantasma chorasse a noite inteira...

Eu pressentia, de algum modo, pela maneira como meus cabelos iam parecendo cada vez mais úmidos, que alguém, dali a pouco, iria chegar. Deveria tratar comigo, contar-me algum segredo, conceder-me uma senha, quem sabe. Algo me impedia, todavia, de olhar para trás, conhecer a fonte de meus temores.

Não sei quanto tempo terá se passado. Surpreendi-me quando uma presença, mansa o bastante para não anunciar sua chegada, aproximou-se de meu banco. Ele – tratava-se de um homem – contemplava o céu estrelado. Há quanto tempo? Era silencioso e só.

Lá embaixo, mais à frente, coaxavam os sapos, em segredos estalados que eu não compreendia. Meu visitante não sei por quanto tempo permaneceu ao lado, olhando o céu pontilhado, os braços cruzados atrás do corpo, a roupa como um grande manto vermelho, tingido de sangue.

Analisei seu perfil, sem nada dizer. O nariz aquilino não me espantou. Espantou-me, contudo, que eu não houvesse jamais esquecido a palavra *aquilino*, mesmo sem recordar o livro em que a havia lido. Seu rosto era grave, compenetrado. Mas os olhos faziam-me crer que sua voz, como seu espírito, era suave, ao modo das estrelas mais distantes.

– Eu conheço você – falei, depois de alguns momentos a contemplá-lo.

– Estive em seus sonhos por muito tempo – ele me respondeu, sem, contudo, olhar para mim.

– Qual é o seu nome?

Antes mesmo que me respondesse, eu soube. Éramos de tempos diversos, vivêramos em mundos diferentes, não falávamos o mesmo idioma. Entretanto, ao contrário do que acontecia com os sapos boiando na noite longe, cujos segredos eu não podia desvendar, entendia eu agora a fala estrangeira daquele homem, como se compartilhássemos uma mesma língua de sonho, uma mesma senha.

– Eu conheço você – tornei a dizer, antes mesmo que me desse a resposta, desta vez sem dúvidas.

Tive um pouco de vergonha ao considerar, de minha parte, dizer-lhe quem eu era. Ele saberia? O que estávamos fazendo ali? Por que nós dois? Como eu fora parar naquele lugar, e que lugar era aquele?

— Atrás de nós, se olhares por sobre os ombros, verás a casa. Certa vez, sonhaste que a casa se enchia de água. Nadavas como uma sereia. Era de tarde. Subias as escadas de mármore, lá dentro, como se flutuasses em um imenso aquário, feito de pedras e nuvens. Os sonhos... Alguém devora um coração, se puder... Há escadas mais pesadas a se subir. — A tristeza em seus olhos, por um momento, encobriu a cintilância daquele olhar. — Mas há dias em que, sobre a escada de mármore, foste feliz.

Eu estava espantada.

— E a enguia? Você sabe da enguia? A cobra imensa, enrolada no corrimão...?

— Não há sonho teu que eu desconheça. Estão todos aqui. Nós os vemos passar, por vezes, como peixes que voam. Os sonhos, à noite, as memórias, a qualquer instante. Uma palavra tem insistido, tons de argila, um verão, uma loção pós-sol, um par de pequeninos óculos.

— Sim, eu... — não terminei a frase, ao perceber que alguém se aproximava.

Desta vez, um novo visitante vinha caminhando em nossa direção, desde a lagoa, como alguém que estivera olhando os sapos.

— Quem vem lá? — perguntei, tentando disfarçar o tremor na voz.

— Não temas — disse meu amigo. — Aquele é Roland. Ele esteve ansioso por este momento.

— Está doendo tanto...! — eu lhe disse, encontrando uma intimidade súbita quando senti o cheiro da casaca que chegava, cheirava a hortelã e a tardes pesadas em Casablanca.

— Ah, minha querida... A emotividade passa... A emotividade passa... Quanto ao pesar...

Falávamos também a mesma língua, a mesma senha, eu e Roland, e isso já não era estranho. Pelo modo como Dante balançou afirmativamente a cabeça, eu soube também que ele poderia compreender tudo. Havia em meu jardim uma espécie de idioma universal.

— Não há como explicar tal tristeza — Roland disse. — E sabe o que é mais triste? O mais triste é que nenhuma delas está aqui...

— É triste — Dante concordou. — Há ainda um tempo a se cumprir...
— educou-me Dante, olhando tristemente para as suas próprias mãos.

— Há muita melancolia neste jardim — eu falei, observando em volta.
Roland riu.

— Espere. Chegará ainda mais um.

— E já vem — anunciou Dante, fitando os arbustos próximos.

Por trás do jasmineiro, uma sombra se adensou, aproximando-se, como se deixasse para trás uma tarefa pela metade, sob o teto de flores. Trazia nas mãos um pacote. Pareciam biscoitos.

— A casa está tão velha... — a nova alma disse. — Realmente, abandonada. Não sei se estes biscoitos estão bons... Parece que me esperam há centenas de anos — ele mordiscou um pedacinho, em dúvida; o biscoito como uma pequenina orelha, um búzio em suas mãos delgadas e lívidas. — Mas servirão, é certo. Ah, ela está aqui!

Então me viu. Seus olhos eram atrevidos e infantis, mas tristes; seu rosto era afilado, de aparência macia, como uma pintura a giz. Trazia bigodes, casaca, bengala e biscoitos. Senti-me embaraçada, diante de sua presença reconhecível. Ele chegou-se mais perto da comitiva e inclinou-se profundamente.

— Não há motivos para vergonha — disse Roland, lendo-me por completo.

— Ninguém escreve envergonhado — o outro advertiu.

— Eu sei que você nunca terminou o livro — Marcel completou, sorrindo. — Sequer o primeiro livro!

— Desculpe — murmurei.

— Você detesta a história?

— Não, não é isso! Eu... Eu não... — apressei-me em esclarecer, atrapalhando-me.

— Ele sabe — comentou Dante, sorrindo o seu sorriso enigmático, fiapo-de-lua. — Ele o sabe. Afinal, está aqui também.

— Acontece... Acontece que a obra era grande demais para mim... Mas nunca se pulam as mesmas partes... Grande, entende? Grande demais.

— Eu sei, eu sei... — ele concedeu, agitando as mãos com uma espécie de ternura travessa e melancólica. — Aqui, há tempo de sobra. Não me escapou o fato de que foi o meu volume o que você trouxe, sob o braço, naquela viagem fatídica, para esta mesma casa, é verdade.

— Não pude ler... Não pude... Era grande demais para mim...

— E, no entanto, amaste aquela passagem. Aquela, sobre a leitura em um quarto de inverno, o ninho feito de diversos objetos, sob a cabeça.

— Conhecemos todos os teus sonhos — disse Dante.

— E muitos pensamentos — completou Roland, como se lesse o que eu pensava naquele mesmo instante. — Mas ela não está aqui.

cabeça; ele cheirava a baunilha e biscoitos. Dante cobriu minhas mãos com as suas, que eu mantinha sobre o rosto.

Ergui o rosto após algum tempo. Roland segurava uma foto. Era eu, caída sobre a grama, de bicicleta, pequena, com os joelhos cortados, no gramado. Pensei que nunca mais seria daquele tamanho novamente. Eu estava na foto, que era como um sonho, dentro de um sonho, costurado...

Não sei o exato momento em que alguém surgiu, atrás de mim, mas senti que se aproximava, como se viesse da casa, a imensa casa branca, a me vigiar. Vinha molhado, completamente, umedecendo o ar ao redor. Senti, a princípio, a mão apenas, sobre meu ombro, como um sapo. Não pude entender o medo que tive. O ar cheirava a jasmim. Como lá fui parar não sei. Mas o lugar se parecia muito às memórias de minha infância. Havia um homem atrás de mim.

- Eu conheço você – falei com incerteza, depois de alguns momentos.
- Estive em seus sonhos por muito tempo – ele me respondeu.

Aquela mão sobre o meu ombro, próxima à cabeça, oferecia-me um par de óculos. Roland, que vinha das águas. Marcel, que mastigava biscoitos. Eu, dentro de uma foto, dentro de um bolso. Nadava, com cauda de sereia, no interior de um castelo. Uma enguia me estrangulava. Chovia mármore e pétalas. Do jasmineiro, Marcel me olhava. Dante, que me estendia os biscoitos. Roland, que procurava uma escada. Os sapos, que coaxavam segredos...

- Isto é para ti.
- Estive à tua espera.
- Por que não leste o livro?
- O que significa a palavra aquilino?
- Sinto-me paralisada.
- Uma avó...
- Não há termo...
- Os óculos, sobre a Bíblia...

Os meus joelhos abertos, de onde saíam sangue e água. Um hotel se construía dentro do pacote de biscoitos. O cheiro de baunilha. Os óculos sobre a Bíblia. Roland, que aceitava uma pétala de buganvília, retirada de um pacote de biscoitos. Ao erguer a mão, sacava uma foto. Eu estava em seu bolso. Agora corria sobre o gramado, caída em frente ao Novo Hotel. Os sapos coaxavam segredos. Uma água lamacenta invadia a casa, por trás de mim. Olhei sobre meus ombros, sentada no banco. Alguém se aproximava.

- Estivemos à tua espera...
- Isto é para ti...
- Sinto-me paralisada...
- Agrada-me.

Marcel, que me olhava do gramado. Dante, que me oferecia um saco de biscoitos. Roland, que se aproximava, por trás do jasmineiro.

- Estivemos à tua espera...

Recebido em 18 de outubro de 2022
Aprovado em 22 de março de 2023

Licença: 

Bárbara Costa Ribeiro

Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Ceará. Mestra em Letras (Literatura Comparada) e graduada em Letras (Português-Literaturas) pela mesma Universidade.

Contato: costaribeirobarbara@gmail.com

necessidades fisiológicas dos cães. A areia era trocada semanalmente para evitar contaminações e infecções na pele daquelas graciosas criaturas.

Todo aquele cuidado não era à toa. Tratava-se de cães premiados em várias exposições. Nas paredes do hall de entrada, vários quadros de fotos que testemunhavam tanta distinção: Zeus sendo premiado melhor exemplar da raça em Londres; Princesa ganhando o troféu de melhor fêmea arlequim em Nova York; Romeu sendo condecorado melhor padrão da raça em Paris, etc. Seu Marcos, logicamente, sentia muito orgulho de poder cuidar daqueles belos animais.

Naquela manhã ensolarada, em um gramado cuidadosamente aparado, era o grande momento de glória dele. A passarela estava montada e ele era o próximo a se exhibir. Grande público o aguardava. Pessoas de grande distinção. O coração palpitava em uma mistura de nervosismo e de orgulho. Ao colocar as patas sobre o tapete, todos os olhares se voltaram para ele. Encheu o peito e caminhou com elegância. Passou diante dos seus adversários com um olha esnobe. Em seguida, ao anunciar seu nome como vencedor, ouvia com afago as palmas da plateia.

Nesse momento, o som das palmas se transformou no zumbido das asas das moscas que voavam sobre seu rosto. Abriu os olhos e se lembrou que havia adormecido enquanto apanhava as fezes das baias. Com uma vassoura em uma mão e a pá na outra, olhou para o relógio que marcava 15h17. Muito serviço ainda faltava para concluir a labuta daquele dia.

Recebido em 30 de julho de 2022

Aprovado em 22 de março de 2023

Licença: 

Emerson Patrício de Moraes Filho

Doutorando em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande. Mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande. Graduado em Letras Francês pela Universidade Federal da Paraíba.

Contato: epmf.fr@hotmail.com

: <http://orcid.org/0000-0003-3401-4542>

EDITORIAL

Elaine Cristina Prado dos Santos

1

DOSSIÊ

UMA LEITURA DE *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ SARAMAGO, À LUZ DA ALEGORIA DO ANJO DA HISTÓRIA, DE WALTER BENJAMIN

Antônio da Silva Júnior
Ellen Mariany da Silva Dias

12

UTOPIA E QUINTO IMPÉRIO EM ANTÔNIO VIEIRA

Roberto Nunes Bittencourt

31

UM SATANÁS PELINTRA: UM EXERCÍCIO DE LEITURA DO MITO FÁUSTICO N' *Os MAIAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS

Pedro Martins de Aguiar Pereira

47

CAMÕES E OS INGLESES: A MITIFICAÇÃO DA INGLATERRA EM *Os LUSÍADAS*

Luiz Eduardo Oliveira

74

SENTIMENTOS DE D. PEDRO E D. INÊS DE CASTRO E O SEU CONTEXTO CODICOLÓGICO E BIBLIOGRÁFICO

Leonardo Zuccaro

91

INTERTEXTUALIDADE MITOLÓGICA PRESENTE NO EPISÓDIO DE INÊS DE CASTRO, TRANSCRITO NA EPOPEIA CAMONIANA	117
Michael Jones Botelho	
MITO E RECRIAÇÃO LITERÁRIA: UMA LEITURA DO ROMANCE <i>INÊS DE CASTRO</i> (2008), DE MARÍA PILAR QUERALT DEL HIERRO	129
Simone dos Santos Alves Ferreira	
O MITO INESIANO E A GERAÇÃO DE <i>ORPHEU</i>	156
Fernando de Moraes Gebra	
MEMÓRIA, IDENTIDADE E ALTERIDADE EM <i>A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS</i>, DE VALTER HUGO MÃE	182
Cristiane Corsini Lourenção	
QUESTÕES DE IDENTIDADE E TERRITÓRIO EM <i>O RETORNO</i>, DE DULCE MARIA CARDOSO	197
Patrícia Names	
<i>AS QUYBYRYCAS</i> COMO POSSIBILIDADE DE DESCOLONIZAÇÃO POR DENTRO	210
Renata de Oliveira Klipel	
TEMPO E MEMÓRIA: CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO EM <i>A CIDADE DE ULISSÉS</i>	226
Rosilene Aparecida Froes Santos Marcio Jean Fialho de Sousa	

**QUEDA DO PARAÍSO E O ARQUÉTIPO TEMPORAL DO
TÉDIO** **238**

Larissa Fonseca e Silva

***EURICO, O PRESBÍTERO* NOS CURSOS DE LITERATURA
DE CÔNEGO FERNANDES PINHEIRO E SOTERO DOS
REIS: ENSINO DE LITERATURA, IDENTIDADE E
MEMÓRIA CULTURAL** **252**

Luís Fernando Portela

**A PRESENÇA DO MITO DE NARCISO EM TRÊS
SONETOS CAMONIANOS** **274**

Taynnã de Camargo Santos

**RECEPÇÃO DO MITO GRECO-ROMANO EM *O
JURAMENTO DOS NUNES* (1813), DE GASTÃO
FAUSTO DA CAMARA COUTINHO** **287**

Renato Cândido da Silva

**REPETIR, RETORNAR, RECALCULAR: A POÉTICA
MITOLÓGICA DE SOPHIA DE MELLO** **303**

Marcelo Jucá

ENTREVISTA

**“ENFRENTAMOS TODOS O DESAFIO DAS NOSSAS
CRIAÇÕES, QUER LHE CHAMEMOS I.A. OU
ADAMASTOR”:** ENTREVISTA A ALBERTO MANGUEL **320**

Mônica Santana Baptista

OUTROS DESASSOSSEGOS

DILEMAS DE DOSTOIÉVSKI 327
Felipe Figueira

O TALENTO ESBARRA NO MURO 330
Paulo Rodrigues Ferreira

ARGUTA TRANSGRESSÃO 334
Gabriela Sá Pauka

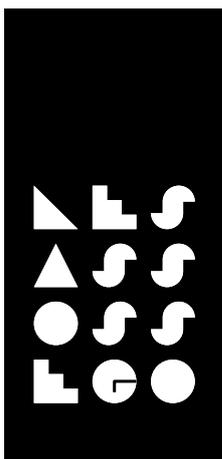
A PA(LA)VRA-OS 336
Edi Rodrigues

O ÚLTIMO SONHO QUE TIVE DEPOIS DE MINHA AVÓ 338
Bárbara Costa Ribeiro

O ZELADOR DO CANIL 346
Emerson Patrício de Moraes Filho

SUMÁRIO 348

EXPEDIENTE 352



USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DLCV

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Desassossego – v. 15, n. 30 (2023.2) – Semestral
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900
ISSN: 2175-3180
CDD 869
Licença: BY-NC

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa

EDITORES-CHEFES

FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
HÉLDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES RESPONSÁVEIS

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES CONVIDADOS E ORGANIZADORES DO NÚMERO

ALLEID MACHADO RIBEIRO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORA DE TEXTOS DE FICÇÃO E POESIA

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)

EDITOR DE ENTREVISTAS E RESENHAS

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)

PARECERISTAS DO NÚMERO

ADRIANO LIMA DRUMOND (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ, BRASIL)
ALLEID RIBEIRO MACHADO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
ANA CLAUDIA JACINTO DE MAURO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
BRUNA FONTES FERRAZ (CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS, BRASIL)
CAMILA CONCATO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
CHARLES BORGES CASEMIRO (INSTITUTO FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)
CLAUDIA CRISTINA MAIA (CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS, BRASIL)
CLAUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ, BRASIL)
DAIANE CRISTINA PEREIRA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
EDIMILSON MOREIRA RODRIGUES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO, BRASIL)
ELAINE CRISTINA PRADO DOS SANTOS (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
ELZIMAR FERNANDA NUNES RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, BRASIL)
FERNANDA TONHOLI SASSO CURANISHI (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, BRASIL)
FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO", CAMPUS ARARAQUARA, BRASIL)
GEISE KELLY TEIXEIRA DA SILVA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL)
GIULIANO LELLIS ITO SANTOS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
GUILHERME MAGRI DA ROCHA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO", CAMPUS ASSIS, BRASIL)
HARALD SÁ PEIXOTO PINHEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, BRASIL)
HELDERSON MARIANI PIRES (FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO, BRASIL)
JUAN FERREIRA FIORINI (INSTITUTO CERVANTES, BRASIL)
LEONARDO DE MATOS COE SOARES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO, BRASIL)
LEONARDO FRANCISCO SOARES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, BRASIL)
LETICIA FERNANDES MALLOY DINIZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL)
LUIZ EDUARDO RODRIGUES AMARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA, BRASIL)

MARIA ELISA RODRIGUES MOREIRA (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
MATTEO PUPILLO (UNIVERSIDADE DE ÉVORA, PORTUGAL)
MÔNICA GENELHU FAGUNDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
NICIA PATRECELI ZUCOLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, BRASIL)
PAULO ALBERTO DA SILVA SALES (INSTITUTO FEDERAL GOIANO, BRASIL)
PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE
DO SUL, BRASIL)
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE,
BRASIL)
PEDRO PANHOCA DA SILVA (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
PRISCILA FERNANDES BALSINI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ROBIN DRIVER (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
RODRIGO VALVERDE DENUBILA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, BRASIL)
SIDNEI ALVES DA ROCHA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, BRASIL)
TATIANA APARECIDA PICOSQUE (INSTITUTO FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)
VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, BRASIL)
YASMIN SERAFIM DA COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

AUTORES DO NÚMERO

ANTÔNIO MARTINS DA SILVA JÚNIOR (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA, BRASIL)
BÁRBARA COSTA RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
CRISTIANE CORSINI LOURENÇÃO (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO,
BRASIL)
EDI RODRIGUES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO, BRASIL)
ELAINE CRISTINA PRADO DOS SANTOS (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE,
BRASIL)
ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA, BRASIL)
EMERSON PATRÍCIO DE MORAIS FILHO (UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA, BRASIL)
FELIPE FIGUEIRA (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
FERNANDO DE MORAES GEBRA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)
GABRIELA SÁ PAUKA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”,
CAMPUS ASSIS, BRASIL)
LARISSA FONSECA E SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
LEONARDO ZUCCARO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
LUÍS FERNANDO PORTELA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)
LUIZ EDUARDO OLIVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, BRASIL)
MARCELO JUCÁ (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
MARCIO JEAN FIALHO DE SOUSA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS, BRASIL)
MICHAEL JONES BOTELHO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
MÔNICA SANTANA BAPTISTA (ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA, PORTUGAL)
PATRÍCIA NAMES (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)
PAULO RODRIGUES FERREIRA (UNIVERSIDADE DA CAROLINA DO NORTE, EUA)
PEDRO MARTINS CRUZ DE AGUIAR PEREIRA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO, BRASIL)
RENATA DE OLIVEIRA KLIPPEL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)
RENATO CÂNDIDO DA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
ROBERTO NUNES BITTENCOURT (CENTRO UNIVERSITÁRIO INTERNACIONAL SIGNORELLI,
BRASIL)
ROSILENE APARECIDA FROES SANTOS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS,
BRASIL)
SIMONE DOS SANTOS ALVES FERREIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA, BRASIL)
TAYNNÁ DE CAMARGO SANTOS (UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL)

CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE
MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)
ANTÔNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)

CLEONICE BERARDINELLI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /RJ, BRASIL)
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)
PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

REVISORES

COORDENAÇÃO: MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EQUIPE:

ALESSANDRO BARNABÉ FERREIRA SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ALINE PASQUOTO PERISSINOTTO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
CARLOS HENRIQUE TEIXEIRA DE ARAÚJO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)
CAROLINE HENRIQUE DUDA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
CYBELE REGINA MELO DOS SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ÉRICA ARAUJO DA COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
FABRIZIO UECHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
GUSTAVO LUIZ NUNES BORCHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
LARISSA FONSECA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
LEONARDO ZUCCARO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MAURÍCIO MASSAHIRO NISHIHATA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
SÍLVIO ANTÔNIO DE OLIVEIRA JR. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
VICTOR AVILA FERRASSO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
VIVIANE RODRIGUES ZEPPELINI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

DIAGRAMAÇÃO

EQUIPE EDITORIAL

FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

PROJETO GRÁFICO E CAPA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

NESSASSOLEO

LITERATURA E MITO
HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE



v.15 n.30