

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

MUITAS
VOZES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

| | |
|--|--|
| REITOR | Carlos Luciano Sant'ana Vargas |
| VICE-REITORA | Gisele Alves de Sá Quimelli |
| PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO | Osnara Maria Mongruel Gomes |
| COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM | EUNICE DE MORAIS |
| EDITORA GERAL | Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh |
| EDITORES DO DOSSIÊ | Patrícia da Silva Cardoso, Marcelo Sandmann e Antonio Augusto Nery |
| PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO | Andressa Marcondes |
| CRIAÇÃO DE CAPA | Dyego Chrystenson Marçal |

CONSELHO EDITORIAL

Benito Martinez Rodriguez - UFPR
Claudia Mendes Campos - UFPR
Desirée Motta-Roth - UFSM
Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira - UECE
Julio Pimentel Pinto - USP
Kanavillil Rajagopalan - UNICAMP
Maria Ceres Pereira - UFGD
Naira de Almeida Nascimento - UTFPR
Orlando Grosseguesse - Universidade do Minho
Regina Dalcastané - UNB
Rosana Gonçalves - Unicentro
Rosane Rocha Pessoa - UFG
Waldir do Nascimento Flores - UFRGS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

MUITAS VOZES

REVISTA DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA
LINGUAGEM
UEPG

DOSSIÊ HISTÓRIA
DA LITERATURA
NO BRASIL



Editora
UEPG

Muitas Vozes / Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem,
Universidade Estadual de Ponta Grossa. Editora UEPG.

Vol. 1, n.1 (jan–jun. 2012). Ponta Grossa, 2012-
Semestral.

Vol. 8, n.1 (jan–jun. 2019)

ISSN 2238-717X (Versão impressa)

ISSN 2238-7196 (Versão online)

1- Linguagem. 2- Identidade. 3- Subjetividade.

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

INFORMAÇÕES / DISTRIBUIÇÃO / PERMUTAS

Muitas Vozes

Universidade Estadual de Ponta Grossa
Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade
Praça Santos Andrade n.1
Sala 115 – Bloco B
84.030-900 Ponta Grossa - PR

Endereço eletrônico: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes>

E-mail: revistamuitasvozes@gmail.com

Permutas - E-mail: intercambio@uepg.br

VENDAS

Editora e Livrarias UEPG

Fone/fax: (42) 3220-3306

Email: editora@uepg.br

<http://www.uepg.br/editora>

Pede-se permuta

Exchanged Requested

2019

SUMÁRIO

SUMMARY

| | |
|---|----|
| APRESENTAÇÃO | 7 |
| DOSSIÊ “EXISTIR, RESISTIR: REXISTIR” - VI COLÓQUIO DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES DA UFPR | |
| MAIO 68, SUBLIME E HORRÍVEL - (NOTAS PONTUAIS DE UM EUROPEU CONTEMPORÂNEO) Amadeu Lopes Sabino | 9 |
| O ESPANTO META-HISTÓRICO DE NUNO BRAGANÇA <i>NUNO BRAGANÇA'S META-HISTORICAL ASTONISHMENT</i> Patrícia Cardoso | 17 |
| ENTRE LÁ E CÁ: DO TEATRO DO PÓS-GUERRA A MAIO DE 1968 <i>BETWEEN HERE AND THERE: FROM THE POST-WAR THEATER TO MAY 1968</i> Walter Lima Torres Neto | 24 |
| A QUEBRADA E O MESSIANISMO MATERIALISTA DE RENATO DE ALMEIDA FREITAS JR. <i>THE QUEBRADA AND THE MATERIALISTIC MESSIANISM OF RENATO DE ALMEIDA JR.</i> Gabriel Dória Rachwal | 34 |
| O CORPO, A VIOLÊNCIA E A LIBERDADE EM ALGUNS POEMAS DE CESARINY <i>BODY, VIOLENCE AND FREEDOM IN SOME CESARINY POEMS</i> Raquel dos Santos Madanêlo Souza | 39 |
| “O QUADRO SENSÍVEL DO POEMA”: O LUGAR DA POESIA NA OBRA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN <i>“THE POEM'S SENSITIVE FRAMEWORK”: THE PLACE OF POETRY IN SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN'S WORK.</i> Rogério Camargo | 48 |

| | |
|---|----|
| DA SUBJETIVIDADE MELANCÓLICA: UMA LEITURA DE “ANOITECER”, DE FLORBELA ESPANCA <i>ON MELANCHOLIC SUBJECTIVITY: A READING OF “ANOITECER”, BY FLORBELA ESPANCA</i> | |
| Henrique Marques Samyn | 59 |
| ESPAÇOS, PAÇOS, TEMPLOS E MOSTEIROS: A AMBIENTAÇÃO EM ALEXANDRE HERCULANO <i>SPACES, PALACES, TEMPLES AND MONASTERIES: THE AMBIANCE IN ALEXANDRE HERCULANO</i> | |
| Eduardo Soczek Mendes | 68 |
| NORMAS PARA COLABORADORES | 87 |

Apresentação

Dossiê “Existir, Resistir: Rexistir”, do VI Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da Universidade Federal do Paraná.

O VI Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da UFPR, ocorrido nos dias 23, 24 e 25 de outubro de 2018, reuniu pesquisadores de instituições brasileiras, em sua maioria ligados à área de Literatura Portuguesa, para lembrar o cinquentenário do Maio de 68, suas implicações políticas e culturais, suas repercussões no ambiente europeu e internacional, bem como a permanência de algumas de suas questões no contexto contemporâneo. O colóquio, em sua conferência de encerramento, pôde contar com a preciosa colaboração do escritor português Amadeu Lopes Sabino, nome dos mais significativos da narrativa contemporânea em seu país.

Além do tema em si, o colóquio, como de hábito nos eventos anteriores do mesmo CEP, abrigou comunicações de variado assunto, de pesquisadores da área de Literatura Portuguesa, uma vez que um dos objetivos de tais encontros, para além da apresentação de trabalhos diretamente ligados ao assunto proposto, é também o de dar a conhecer a pesquisa de professores e pós-graduandos da área, e possibilitar o intercâmbio de ideias entre eles.

Alguns dos textos então apresentados, bem como a conferência referida, foram encaminhados à Comissão Organizadora após o colóquio e, após avaliados, foram reunidos no presente dossiê.

Maio de 68, sublime e horrível (notas pontuais de um europeu contemporâneo), de Amadeu Lopes Sabino, traz um belo depoimento do escritor sobre aquele momento. Além de registrar sua experiência pessoal (ele que foi testemunha ocular), Sabino faz também um balanço crítico, apontando conquistas e limites daqueles urgentes acontecimentos.

Patrícia Cardoso, em *O espanto meta-histórico de Nuno Bragança*, analisa o romance *A noite e o riso*, deste escritor português, produzido ao final da década de 1960, contemporâneo, portanto, dos eventos do maio de 68. Como registra a autora: “O cenário português daquele período, marcado pelas tensões internas definidas pela guerra de descolonização associada à ditadura, dá bem a medida dos termos em que se deu o diálogo com o contexto francês de 1968, já que as questões próprias à realidade nacional conferiam à movimentação um considerável lastro de especificidade.” Nuno Bragança, residente em Paris àquela altura, faz, em sua obra, um significativo retrato do momento histórico.

Walter Lima Torres Neto, em *Entre cá e lá: do teatro do pós-guerra a maio de 68*, procura evidenciar algumas das relações entre o teatro europeu do pós-guerra, maio de 1968 e o teatro brasileiro daquele tempo, destacando ao final que padrões artísticos então vigentes teriam sido superados e quais permanecem vivos na cena teatral contemporânea.

Em *A quebrada e o messianismo materialista de Renato de Almeida Freitas Jr.*, Gabriel Dória Rachwal debruça-se sobre a dissertação de mestrado deste autor, trabalho em que Freitas Jr., advogado, poeta e ativista político, oriundo da periferia de uma grande cidade, analisa, de modo pessoal, com incursões pela sua própria trajetória formativa e pelas letras de *rap* que o marcaram, o contexto político e social de origem, em que a questão da “revolução” se coloca, em termos políticos e comportamentais.

Raquel dos Santos Madanêlo Souza, em *O corpo, a violência e a liberdade em alguns poemas de Cesariny*, analisa poemas do livro *Pena capital*, do importante poeta surrealista português. Como registra a autora, “os poemas do livro citado de Cesariny parecem propor que a

liberdade do corpo, da linguagem e das formas literárias funcione como tentativa de superação do cerceamento político, em Portugal, durante o Estado Novo”.

Rogério Camargo, em “*O quadro sensível do poema*”: *o lugar da poesia na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen*, analisa a obra desta outra importante autora do século XX em Portugal, a partir de suas reflexões sobre a poesia, contidas em suas famosas “Artes poéticas”. Registra o autor do artigo, sintetizando suas considerações: “No caso de Sophia, o poema aparece como elo entre a noção de totalidade perseguida pela poeta e o próprio real que lhe serve de base para o exercício poético. Muitas vezes, essa relação se vê ameaçada pela dinâmica do tempo e espaço em que a autora vive.” Tal dinâmica diz ainda respeito ao quadro político do Portugal salazarista e da Revolução dos Cravos, em abril de 1974, que pôs termo ao regime, movimento do qual a própria Sophia participou ativamente.

Já mais afastados do tema do colóquio são os artigos seguintes, voltados para autores mais recuados em relação ao momento abordado e às questões que nele se surpreendem.

Henrique Marques Samyn, em *Da subjetividade melancólica: uma leitura de “Anoitecer”*, de *Florbela Espanca*, trata do tema da “melancolia” na poesia da autora, em detida leitura do poema referido, do livro *Sóror saudade* (1923), “ênfatizando o modo como o cenário crepuscular e o tema da melancolia se articulam com uma subjetividade figurada como transcendente e indescritível”.

Finalmente, Eduardo Soczek Mendes, em *Espaços, paços, templos e mosteiros: a ambientação em Alexandre Herculano*, discorre sobre “as pormenorizações de ambientes ou descrições de patrimônios histórico-arquitetônicos” que aparecem em algumas das principais narrativas históricas do escritor romântico português.

Patrícia da Silva Cardoso, Marcelo Sandmann e Antonio Augusto Nery – Comissão Organizadora do VI Colóquio do CEP e Editores do Dossiê

MAIO 68, SUBLIME E HORRÍVEL

(Notas pontuais de um europeu contemporâneo)¹

Amadeu Lopes Sabino*

1

No *18 de Brumário*, Karl Marx formula a conhecida intuição (depois feita lei de bronze do materialismo histórico) segundo a qual a tragédia da História se repete enquanto farsa. Nietzsche dirá mais tarde, nas *Considerações extemporâneas*, que tudo o que de sublime foi outrora possível será ainda de novo possível no futuro. Heráclito, filósofo da mutabilidade, tinha descoberto o contínuo rio da existência, mas advertido que ninguém se banha duas vezes na mesma água desse rio. Na história da Europa, o ano sublime de 1968 é um ano charneira que tem um precedente no ano de 1848 – o da primavera dos povos. Caracteriza-os a simultaneidade de movimentos sociais e políticos em todo o continente, o que reforça o sentimento de uma realidade europeia que se sobrepõe às fronteiras que repartem impérios, estados e nações. Em 1848, a realidade europeia era ainda a dos impérios, e as forças nacionais e liberais levantaram-se contra as entidades plurinacionais em nome da liberdade das pátrias e dos indivíduos: contra os impérios dinásticos, contra o império austro-húngaro, contra os estados papais e também (o que prenunciava tempos a haver) contra a monarquia burguesa de Luís Filipe. Em 1968, após a prosperidade de três décadas, *les trois glorieuses* que se seguem à II Guerra mundial, a geração dos filhos da guerra encontra-se perante algo de novo: uma crise económica. O rio continuava a correr, as águas eram outras. *Depois de amanhã não há*, escrevera Alberto Caeiro, um dos muitos Fernando Pessoa, poeta que começava a ser descoberto pela Europa a partir do *annus mirabilis* de 1960, data da aparição da antologia da Seghers. Desapossados de futuros radiosos que a prosperidade prometera, os jovens recusam o autoritarismo dominante na sociedade, na empresa e na universidade. Como é próprio dos movimentos coletivos fundados na desilusão, a juventude (mais concretamente a juventude universitária, uma espécie de intelectual orgânico da juventude) inventa a sua própria utopia. Para o jovem antissalazarista que eu era, habituado à censura prévia administrativa em Portugal, foi com espanto que descobri, nas minhas primeiras idas a França, os vistos da censura no cinema. Era uma censura limitada ao cinema, moderadamente a outros espetáculos, ausente dos livros e da imprensa. Não censurava a crítica política, censurava a imoralidade e a libertinagem. A França de De Gaulle, cenário das jornadas

¹ O texto constitui-se de um conjunto de notas que serviram de base a uma intervenção oral do autor no VI Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da UFPR, “Existir, Resistir: Rexistir”, realizado de 23 e 25 de outubro de 2018.

* Amadeu Lopes Sabino, Elvas, 1943. Em Portugal, foi advogado, jornalista (*Diário de Lisboa* e *O Tempo e o Modo*) e docente universitário. Preso pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) e incorporado no exército em regime disciplinar, exilou-se na Suécia entre 1973 e 1975. Funcionário internacional de 1983 a 2008, foi conselheiro jurídico e diretor no Serviço Jurídico do Conselho da União Europeia, em Bruxelas. Ficcionista e ensaísta, é, de acordo com Eduardo Lourenço (in “*Navegadores por ruas estrangeiras*”, prefácio a *Identidades Fugidias*, Guarda, 2001), um dos “autores que, por distantes da pátria, apesar de conhecidos, não gozam ainda daquela reputação que visivelmente merecem”. Escritor da expatriação, da ausência, dos exílios exteriores e interiores, evoca, sempre de acordo com Eduardo Lourenço, a vivência do estrangeiro, “amarga como muitas, mas, como poucas, libertadora”. Romancista e contista marcado pela “agilidade da narração e por um requintado hedonismo” (*História da Literatura Portuguesa*, 17 ed., de António José Saraiva e Óscar Lopes). Última obra publicada: *O todo ou o seu nada*, romance, Bizâncio, Lisboa, 2018.

de maio, era pudica e hipócrita, como os filmes de Chabrol amplamente ilustram. O princípio da autoridade presidia ao cotidiano de uma nação em que os filhos, os estudantes, as mulheres e os trabalhadores obedeciam, o patrão e o pai mandavam, e os jovens, alguns jovens, afiavam os punhais de uma vingança cujos contornos ainda ignoravam. Qualquer ser humano foi, um dia, um Édipo em potência na fantasia, e todos recuam, horrorizados, diante da realização do sonho. Os jovens franceses e europeus dos anos 60 eram Édipos em potência. Maio de 68 e o que, no continente, se lhe seguiu representaram a passagem da potência ao ato.

2

A nostalgia é má conselheira – sobretudo nas histórias e na política –, difunde torrentes de sentimentalismo lacrimajante e conduz àquilo a que Nietzsche (um autor reabilitadíssimo após 68, sobretudo através de Michel Foucault) chama a história monumental – um mito repressivo, que ofusca a realidade possível dos factos através de narrativas heroicas. Cohn-Bendit, o judeu franco-alemão que personalizou e personaliza o maio de 68, costuma dizer: *j'ai en marre de 68*, estou farto de 68. Identifico-me com essa recusa perversa em embalsamar os protagonistas de algumas andanças que o destino colocou no nosso percurso: no meu caso, as lutas estudantis, a prisão, o exílio, a luta pela democracia e contra a guerra colonial. Tenho tido ocasião de falar de tudo isto, mas começo cada vez mais a recusar fazê-lo – exceto quando, como hoje, me encontro perante um auditório académico, que se propõe a contribuir para compreender o nosso passado próximo. Tentarei, pois, ser objetivo e não revivalista. Na memória política, a saudade é má companhia, na medida em que tende a confundir distopias com utopias.

3

Na juventude, quando comecei a interessar-me pela política, sobressaía na oposição a Salazar uma plêiade de velhos militantes da primeira república (1910–1926) que, marginalizados pela ditadura, veneravam o regime republicano enquanto paradigma, descrevendo-o como um éden, que contrapunham à ditadura salazarista – o Estado Novo português (1926–1974). Os republicanos históricos (ou históricos, como a irreverência da juventude estudantil democrática os designavam) viam no passado da Primeira república o futuro da república democrática a implantar. Enganavam-se em relação ao passado – a primeira república foi uma democracia mais que imperfeita; e enganavam-se também, felizmente, em relação ao futuro que é hoje o nosso presente – a atual república portuguesa parece-se com muitas coisas, portuguesas e europeias, e parece-se muito pouco com a república de 1910. Os naufragos da Primeira república tropeçavam na armadilha da nostalgia, hoje existente em Portugal em relação ao 25 de abril de 74 (data da queda do Estado Novo) e na minha geração de europeu em relação ao maio de 1968. O propósito de transformar um acontecimento em mito é recorrente. Em *Mythologies*, Roland Barthes, um dos pensadores que marcou 68, define o mito como uma duplicação, uma sobreposição do conjunto signifiante/significado que cria um novo significado. Através da duplicação, o mito realiza uma crença. O Citroën deixa de ser um mero automóvel para se transformar num ícone da civilização moderna e da vida doméstica. Greta Garbo deixa de ser a atriz de Ninotchka e passa a representar a eterna juventude. A astrologia deixa de ser uma fantasia criativa para se tornar uma profecia. Maio de 68 passou a ser um mito urbano moderno, Cohn-Bendit outro. Tentemos falar de 68 para além da crença.

4

Entre os eventos que antecedem e prenunciam o maio francês sobressai o movimento contra a guerra do Vietname, que era europeu, americano, ocidental, mobilizando, a partir da segunda metade dos anos 60, jovens universitários e forças políticas em toda a Europa. É na sequência das manifestações de fevereiro de 1967 contra a intervenção americana no Sudoeste asiático, e em defesa das forças anti-imperialistas locais, que surge, na cidade universitária de Nanterre, em Paris, o movimento de 22 de março que, protestando contra a proibição de entrada de estudantes nos dormitórios do sexo oposto, se transforma rapidamente na recusa do autoritarismo na sociedade e, mais concretamente, na escola. O gaullismo (1958-1969) foi um regime paradoxal, democrático e autoritário, fundado à medida do general que representou a honra de França durante a ocupação. De Gaulle, como outros depois dele, retoma a imagem e a herança de Napoleão. É Napoleão IV, num país que é ainda uma França tradicional e em grande medida rural. O princípio da autoridade prevalece: na família, na empresa, na escola. Como depois recordará Raymond Aron, um intelectual de direita que escreveu um livro essencial sobre maio de 68 - *La Révolution introuvable* – não havia em França a Universidade com maiúscula, o ensino superior encontrava-se totalmente dependente do Ministério da Educação Nacional e sem qualquer autonomia; o reitor, o senado, os professores, os programas, os cursos, tudo respondia perante o ministro. A fúria dos estudantes de Nanterre tem por alvo as instituições académicas e sociais, mais do que as instituições políticas. Ora, eram as instituições da sociedade civil que fundavam o paradoxo do regime, democrático no topo político e autoritário na base social. Cabe, a propósito, mencionar Michel Foucault, cuja obra se centra, a partir de 1966, na crítica das instituições sociais repressivas: as psiquiátricas, o sistema carcerário, o sistema hospitalar e o sistema educativo. Foucault tinha como modelo não só a França do general de Gaulle, mas também a Europa desses anos, não apenas a das ditaduras ocidentais – Espanha e Portugal, depois Grécia – e orientais, os países submetidos a Moscovo, mas a Europa como um todo. Nos anos 60, a Europa é ainda patriarcal, masculina, tradicionalista, conservadora na direita e na esquerda, esta com frequência moralmente mais conservadora do que a direita.

5

Como ponto de partida, os ativistas do movimento estudantil francês têm um programa bem simples nos propósitos e bem complexo nos resultados de recusa de uma França e de uma Europa impavidamente submissas ao patriarcado. Mais do que um programa, trata-se de um caderno de atribuições, pois que, na segunda metade dos anos 60, a juventude pratica já, sem remorso nem hipocrisia, uma liberdade afirmada das consciências e dos corpos. Os acontecimentos da primavera de 1968 vão conferir uma narrativa épica a essas práticas. Entre 3 e 13 de maio, a revolta estudantil sai do *campus* de Nanterre e ocupa as ruas de Paris, defrontando as forças da ordem em barricadas de calçadas destruídas, árvores arrancadas, pedras lançadas contra edifícios públicos. O incêndio da Bolsa e a ocupação das escolas (acima de tudo a ocupação da Sorbonne) simbolizam a tomada de Paris pelos novos *enragés*. Em 13 de maio, uma outra sucessão de eventos reforça e, ao mesmo tempo, desvia o rumo da revolta de maio. A CGT (organização sindical comunista) decreta uma greve geral. Em 20 de maio, 10 milhões de franceses estão em greve. O Partido Comunista exhibe uma força oposta à dos movimentos

esquerdistas que qualifica de aventureiros e anarquistas (adjetivos pejorativos para as esquerdas oficiais) e avança com reivindicações políticas, ou antes, estritamente políticas e económicas: um novo governo, eleições, aumentos de salários, contratação coletiva. Mendès France e François Mitterrand, dois socialistas, afirmam-se prontos para ocupar o poder. De Gaulle desaparece durante algumas horas, refugiado em Baden-Baden no quartel-general das forças francesas na Alemanha ainda ocupada. Demite-se? Não, regressa com um fôlego que simula o de outrora. Pompidou, o primeiro-ministro, também ele gaullista, assume o controlo do estado. Aceita a mão estendida dos sindicatos, com quem o governo, indo ao encontro das reivindicações sindicais, celebra os acordos de Grenelle. De Gaulle dissolve o Parlamento, e nas eleições de 23 e 30 de junho, a França profunda, aterrorizada com a desordem e a violência nas ruas, confere a maioria absoluta aos partidos de direita. As jornadas de maio-junho oscilam entre o sublime e o horrível. A ordem pública é restabelecida, os grupos maoístas e anarquistas são cirurgicamente dissolvidos. O país regressa aos eixos, mas a sociedade não é a mesma a partir de maio: uma onda de liberdade social, de costumes e de irreverência atravessava a França e a Europa. A palavra libertou-se e os *slogans* de 68 ilustram os novos tempos: *Il est interdit d'interdire, Jouissez sans entraves, Eléctions, piège à cons, Je suis marxiste, tendance Groucho, Marx, Mao, Marcuse!, Cela nous concerne tous, Soyez réalistes, demandez d'impossible, Sous les pavés, la plage!*² A partir desses tempos-charneira, a autoridade e a proibição são tidas por ilegítimas. A nossa pós-modernidade presente continua marcada por esse anátema.

6

Como resumir o que, de essencial, caracteriza o terramoto que, em convenção calendarizada, designamos por maio de 68? Há uma raiz anti-imperialista, antiamericana, nos confrontos de rua que o precedem. É nesse quadro que se inserem as ações contra a constrição militar. Nos EUA, os soldados que lutavam e morriam no Vietname cumpriam serviço militar obrigatório. De igual modo em França, durante a guerra da Argélia. Contra a tropa e contra as autoridades estabelecidas, maio de 68 define-se pelo antiautoritarismo. Nos anos 60, as sociedades europeias são atravessadas por movimentos pela igualdade dos sexos, feministas, ecologistas, LGBT, pela legalização do aborto, pela contestação civilizacional, por práticas familiares e sociais alternativas. Todo esse amálgama é simultaneamente causa e efeito do sucesso de 68. Do ponto de vista político, o que de essencial e salutar ficou foi o início da irreversível decadência do domínio dos comunistas pró Moscovo e da União Soviética nas esquerdas europeias. Guy Mollet, um socialista, podia então afirmar com propriedade e eco que os comunistas não estavam à esquerda, mas a leste. A queda das casas comunistas marca o termo do marxismo na versão estalinista, ditatorial, na teoria das esquerdas europeias. Mesmo os marxismos de Henri Lefebvre, de Louis Althusser, de Nikos Poulantzas ou de Lucien Sebag nada têm a ver com o da Academia das Ciências da União Soviética ou do Instituto Max-Engels-Lenine. A extrema da esquerda rompia com o comunismo pró-soviético e aderira ao maoísmo. Intelectuais e ativistas viam na União Soviética o que a União Soviética era – uma ditadura sobre o povo –, e não viam na China Popular o que a China Popular já era. O que a China hoje é, pública e notoriamente, estava contido no que a China e o maoísmo chinês eram nos anos 60 e 70 do

²É proibido proibir, *Goze sem entraves, Eleições, armadilha para estúpidos, Sou marxista de linha Groucho, Marx, Mao, Marcuse! Isso diz respeito a todos nós, Sejam realistas, peçam o impossível, Sob as pedras do calçamento, a praia!*

século passado. Para os que nele encontraram uma religião pagã libertadora, o maoísmo foi, *ex aequo* com o comunismo soviético e os fascismos, uma das alucinações funestas do século XX. No entanto, o maoísmo europeu idealizava no Império do Meio a utopia da liberdade, da igualdade e da fraternidade - proletárias, populares, universais.

7

Que foi maio de 68: uma revolução, uma revolta, um incidente, um acidente? A partir do termo criado para designar os revoltosos de 1848, *les quarante-huitards*, que agitaram a Europa, de Berlim a Varsóvia, da Dinamarca à Itália, de Paris a Lisboa, crismaram-se de *soixante-huitards* os que, depois do levantamento parisiense de 1968, ocupavam escolas, ruas e fábricas do continente - que de velho, se tornava novo. Entre outras, as manifestações na Alemanha Federal contra a guerra no Vietname, contra as medidas de exceção e de repúdio do atentado que vitimou o dirigente estudantil Rudi Dutschke, as greves e lutas estudantis do *maggio rampante* italiano, o movimento belga de 13 de maio, a primavera de Praga, e *j'en passe*, ecoam os acontecimentos franceses por todo o continente. Era, como 120 anos antes, uma primavera das nações? As aparências e as evidências são sempre enganadoras. Tratava-se de algo diferente, provavelmente novo. As nações e o estados-nações já não moviam a história europeia. Era, na Europa e na América do Norte, o sinal da crise da prosperidade que, durante três décadas, sucedera à Segunda Guerra Mundial. Era o fim da perda do papel central do hemisfério Norte no governo do mundo, assinalado pelas descolonizações, pelos conflitos coloniais, pela Guerra do Vietname. Proudhon, pensador socialista do século XIX, dizia, referindo-se à revolução de 1848 em França: “Fez-se uma revolução sem uma ideia. A França é uma nação de comediantes.” Meio século antes, o duque de La Rochefoucauld-Liancourt, chefe do guarda-roupa real, despertava Luís XVI para lhe anunciar a tomada da Bastilha. “É uma revolta?”, perguntou o rei. “Não, Sire, é uma revolução.” Talvez em 68 se pensasse o contrário – o contrário de 1789 e o contrário de 1848. Havia ideias, mas havia ideias de mais. Não era uma revolução na medida em que não tinha como objetivo a mudança do poder, político, mas era mais do que uma revolta, ou antes, de uma sucessão de revoltas – contra as instituições herdadas do apogeu do estado nacional, mais do que contra o poder político. Em 1917, a revolução russa conquistou o Palácio de Inverno, o símbolo do poder. O mesmo tinha feito a revolução francesa em 1789 com a tomada da Bastilha. Em Paris, em 68, os revoltosos dinamitam o universo descoberto por Freud e pela Escola de Frankfurt, subvertendo as consciências de modo a ilegítimar as instituições sociais autoritárias – a família, a escola, a fábrica, o trabalho, até a igreja, para os que eram crentes. Nesse leque amplo e profundo de consequências, 68 foi mais do que uma revolução. Eric Hobsbawm considera que o século XX começou em 1918 com o fim da Primeira guerra mundial e terminou em 1989-90 com o desmoronamento da URSS e dos países ditos socialistas. 1968 partiu o século ao meio. Na esteira de Nietzsche, descobriu-se que quando a autoridade se torna ilegítima tudo é permitido e nada é proibido. Raymond Aron define então os acontecimentos de 68 como uma *revolution introuvable*. Não era possível encontrá-la porque estava em todo o lado. A partir desses anos intelectualmente tumultuosos, Nietzsche, Lacan, Debord, Marcuse e Foucault permitem, mais do que as cartilhas marxistas, uma leitura do real da modernidade ou, como rapidamente se dirá, da pós-modernidade. Com o ano sublime e horrível de 1968 iniciamos a entrada no *puzzle* de situações sem solução e das

respostas sem perguntas que é a marca dos tempos presentes. Um dos pensadores que melhor define a época que 68 prenuncia, a do capitalismo desenvolvido e da resistência do indivíduo a um totalitarismo que se ignora, é Herbert Marcuse, um dos herdeiros da Escola de Frankfurt e do método da teoria crítica. Marcuse assinala o caráter repressivo do princípio da realidade. A tentação da liberdade, considera, não condiciona os desejos em nome da realidade, realiza-os. O filósofo, alemão de origem e americano de naturalização, cujos escritos inspiraram os movimentos estudantis da Califórnia, critica a tolerância repressiva, aceitação das diferenças desde que estas não toquem nas estruturas do poder, o que na sociedade capitalista avançada representa “uma repressão democrática da liberdade.”

8

E Portugal?

A minha geração (a última geração francófona e francófila da Europa, antes da vitória linguística e cultural anglo-americana) educou-se na literatura francesa e na leitura em francês dos clássicos do marxismo – às vezes também nas edições em português da Zahar e, em espanhol, do Fondo de Cultura Económica, que, iludindo as censuras, chegavam irregularmente a Portugal e a Espanha. Nascido e criado na raia de Espanha, desde cedo adicionei aos meus saberes as leituras em espanhol e os livros adquiridos na vizinha Badajoz. A partir dos anos 60, esclareça-se, a liberdade de circulação de livros e filmes, se não de ideias, era superior na Espanha de Franco à do Portugal de Salazar. Para a minha geração, a do 68 português e do abril de 74, a França era uma pátria mental. Tínhamos duas pátrias, Portugal e França, como os espanhóis tinham a sua própria e a França, os italianos do mesmo modo, e os gregos, os alemães, os belgas, os holandeses... Líamos em francês, citávamos autores franceses, interpretávamos a política nacional pela similitude, muitas vezes forçada, com a França, cantávamos o *chant des partisans* –, e os nossos sonhos sentimentais e eróticos eram sobretudo franceses. Digo-o, uma vez mais, sem nostalgia. Portugal era demasiado pobre para um maio de 68 idêntico ao francês. Era uma ditadura enredada numa sucessão de guerras coloniais nos confins de um império que parecia eterno. Qualquer manifestação de rua era ilegal e reprimida. Pensar era perigoso, exprimir o pensamento uma questão para a censura e para a polícia. A contestação era, por isso mesmo, sobretudo política, mais do que de costumes e civilizacional. No entanto, não foi preciso esperar por nenhum movimento de rua para que a liberdade de costumes abalasse a sociedade portuguesa. Já em pleno Estado Novo, largos setores dos meios urbanos viviam desprezando preconceitos e lugares seletos de uma sociedade governada por visões patriarcais, provincianas e rurais. Politicamente, 68 é um ano rico em Portugal. Salazar cai da cadeira, é designado presidente vitalício e vive em São Bento certo de que continuaria a governar o país apesar de um novo Chefe de Governo ter sido nomeado. O novo governo promete liberalizar o regime. Promessa vã, que não será cumprida. A autoridade do estado está debilitada, a guerra continua. Na iminência do serviço militar obrigatório e da mobilização, a juventude contesta o regime, recusa, revolta-se, deserta. Como o futuro próximo iria demonstrar, Marcello não sucedera a Salazar: na expectativa da futura e incerta abertura do testamento, fora apenas designado administrador da herança do ditador que, rodeado de prosélitos, agonizava em São Bento. Era um tempo suspenso, o que então se vivia em Portugal, marcado pelo arcaísmo e pelos desafios do futuro e que a guerra colonial hipotecava. Os instrumentos teóricos a que eu e os companheiros

mais próximos recorriamos eram importados de França e, através de França, da América: o anti-humanismo de Althusser, a aproximação entre o marxismo e o estruturalismo de Sebag e Poulantzas, a crítica da vida quotidiana de Lefebvre, o conceito de homem unidimensional de Marcuse. As viagens regulares a França, para ver filmes, assistir a debates e comprar livros, que depois entravam em Portugal embrulhados na roupa suja ou debaixo dos tapetes do carro, transformara-se numa necessidade vital. Passava-se por Madrid, onde as restrições à imprensa, à edição, ao cinema e ao teatro eram já incomparavelmente menos pesadas do que em Portugal. Se o dinheiro chegava, subia-se a Londres ou descia-se a Itália. Eu mantinha contactos com órgãos da extrema-esquerda europeia: a *Cause du Peuple*, a *Lotta Continua*, *Il Manifesto*, e com intelectuais espanhóis de correntes idênticas. Toda a Europa era um laboratório de experiências e discursos utópicos e radicais. Quando hoje viajo através das autoestradas da Europa, recordo-me sempre do que era, num dos dois *Renault 4* de que fui sucessivamente o feliz proprietário, a expedição Lisboa-Madrid-Paris e volta pelas estradas inimagináveis de Portugal, Espanha e até mesmo de França, já então saturadas de pesados. Desafiando imprudentemente a polícia política, os grupos esquerdistas radicais, nos quais militava, desmultiplicavam-se em colóquios nas escolas superiores, *meetings*, grupos de trabalho com participação de operários, etc. Éramos jovens, ativos e irreverentes e considerávamos, inevitavelmente, que tínhamos o futuro à nossa frente. Fiz parte ativa de grupos que, por palavras e atos, romperam com a oposição unida, complacente ou colaborante com os comunistas. A extrema-esquerda dos anos 60, acima de tudo a maoísta, opunha-se ao salazarismo e, sem complexos nem reticências, recusava a ideologia e a prática dos comunistas (dos *revisionistas*, era a terminologia da época). Em 1967, entrei para a redação de *O Tempo e o Modo*, revista de índole democrata-cristã – tanto quanto tal podia ser dito, implícito mais do que explícito. Um ano depois, era redator do *Diário de Lisboa*. Até à prisão, em 1971, ao internamento numa companhia disciplinar militar, em 1972, e ao exílio, em 1973, escrevi centenas, milhares de páginas – publicadas, censuradas, inéditas. Escrevia *sobre casi todo y sobre casi nada*, para citar Azorín, escritor espanhol da geração de 1898, de quem, pelos objetivos politicamente regeneradores e pela aliança entre classicismo e modernidade, desígnios similares aos da geração portuguesa de 1870, desde cedo me senti próximo. Escrevi artigos e crónicas sobre política internacional (muitos) e política nacional (menos), críticas de livros, filmes e ideias, novelas e contos. Militava clandestinamente (em rutura com o Partido Comunista desde 1966), criando contactos nacionais, ibéricos e europeus. O jornalismo e a militância política levaram-me a percorrer a Europa nos anos 60 e 70. E levaram-me à prisão, à incorporação disciplinar militar e ao exílio. Tornei-me assim, sem dar por isso, um filho do século XX, isto é, alguém que construiu, por boas e más razões, uma biografia paradigmática de uma época. Como diz uma amiga minha, a escritora espanhola Dolores Soler, referindo-se a ela própria em termos que faço meus, este enigmático século XXI em que entramos aos trambolhões, é para mim, tendo em conta a minha idade, *una propina*, uma gorjeta, uma dádiva dos deuses.

9

Em janeiro de 1968 participo em Dublin num seminário de organizações estudantis cujo tema é a democratização do ensino. Represento os estudantes portugueses. Viajo com identidade falsa, hospedo-me com identidade falsa e participo com o delegado espanhol (um catalão, aliás) em encontros *a latere* que unem os movimentos sindicalistas estudantis, isto é,

os radicais, à margem das associações de estudantes dos países democráticos, e das organizações únicas oficiais, das ditaduras comunistas. É uma instância estudantil sindicalista que vai organizar manifestações em toda a Europa para comemorar, em 21 de fevereiro, uma jornada internacional de apoio ao povo vietnamita. Participo na coordenação em Dublin, depois em Paris. Em Portugal, uma organização *ad hoc*, Solidariedade Portugal-Vietname, que reúne comités Vietname que surgem nas universidades, convoca a manifestação para esse dia em frente da embaixada dos Estados Unidos. É um êxito tão grande que a polícia aparece pela primeira vez com cães polícia. Nos meses seguintes, as movimentações estudantis e as ações contra a Guerra do Vietname visam direta ou indiretamente a guerra colonial portuguesa, um tema tabu para o regime, que prende ou incorpora em regime disciplinar militar quem ousa tocar-lhe. Aí estava a especificidade portuguesa em 1968. O maio lusitano será, seis anos depois, o 25 de abril de 74.

10

Os jovens da geração de 68 estiveram à beira de incendiar o Ocidente? Duvido. Tratou-se do primeiro grupo etário e social ocidental a ser colocado perante fenómenos impensáveis até então e que passaram a afetar diretamente os intelectuais: a transformação da ciência em força produtiva, a decadência e a redução do operariado industrial, a proletarização dos quadros e a emergência de novas formas de pobreza; enfim, e sobretudo, o desemprego massivo que espreita os universitários e a conseqüente depreciação da sua força de trabalho. Tudo marcos do século XXI em sociedades que pensam ainda com instrumentos do século XIX, entre os quais há que, sem apelo nem agravo, inventariar o marxismo, o sindicalismo e o igualitarismo. Perante a novidade, os jovens burgueses e pequeno-burgueses europeus e norte-americanos de há quatro décadas limitaram-se a desempenhar o papel (finalmente benéfico para o sistema) de reveladores da crise: fizeram-no com tanto mais alarido quanto a crise, que era profunda, de aguda se tornou crónica. O quotidiano do Ocidente ficou mais livre após esse sopro de libertarismo. Mas, como se tem visto, nem os pais conservadores nem os filhos esquerdistas possuíam a chave para a solução da crise. O espírito desses anos foi o espelho refletor de um conflito geracional que nada teve de inédito e que é até relativamente banal nas sociedades ocidentais modernas. Qualquer nostalgia, repito, é, a propósito, descabida: os jovens de então integram-se hoje necessariamente, inevitavelmente, e com maior ou menor ceticismo, no grupo dos gestores da crise. De acordo com um velho aforismo, é preciso ter sido incendiário aos vinte para ser bombeiro aos quarenta. Um, ex-incendiário irónico, será bombeiro tolerante e não se levará muito a sério. Outro, destituído de espírito, acabará, através das piruetas lamentáveis típicas dos convertidos, por se mostrar tão idiotamente de direita como antes o fora ingenuamente da esquerda; ou, então, transformará o radicalismo de esquerda do passado num fundamentalismo populista, com proclamações contra a globalização em nome do socialismo nacional, e por essa via antieuropeu. Deste último socialismo, da escola do comandante Chávez, temos bons exemplos em toda a Europa, e nomeadamente em Portugal, que nada têm que ver com o esquerdismo de há quatro décadas. No quadro europeu, substituem ou complementam o papel da antiga extrema-direita nacionalista.

O ESPANTO META-HISTÓRICO DE NUNO BRAGANÇA

NUNO BRAGANÇA'S META-HISTORICAL ASTONISHMENT

Patrícia da Silva Cardoso*

UFPR

Resumo: O esforço radical de transformação partilhado mais ou menos difusamente pelo ocidente ao longo dos anos 60 teve no Maio de 68 francês uma síntese a partir da qual se pode dimensionar o radicalismo das atitudes dos envolvidos – um ponto de chegada necessariamente explosivo daquilo que, nos âmbitos cultural e ideológico, andava nas cabeças e nas bocas. O cenário português daquele período, marcado pelas tensões internas definidas pela guerra de descolonização associada à ditadura, dá bem a medida dos termos em que se deu o diálogo com o contexto francês de 1968, já que as questões próprias à realidade nacional conferiam à movimentação um considerável lastro de especificidade. Relativamente à produção cultural à volta do Maio de 68 e do 25 de Abril, a leitura da obra de Nuno Bragança (autor ligado à luta anti-salazarista, residente em Paris de 1968 a 1972) auxilia na compreensão de tal especificidade, bem como da abrangência e limite do que se passou naquele momento histórico.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Nuno Bragança. *A noite e o riso*.

Abstract: The effort geared toward radical transformation, diffused throughout the West in the 1960s, can be iconised by the French May 1968. This series of events gives appropriate dimension to how extreme the attitudes of those involved were, culminating in an explosive finishing line of what inhabited the minds of the time, ideologically and culturally. Marked as it was by internal tensions originated in decolonization war, the Portuguese scene at the time can offer a good measure of how the French reality could establish dialogues with other contexts. As far as the cultural production related to May 1968 and 25th April is concerned, reading Nuno Bragança (an author who had connections to the anti-Salazarism movement and lived in Paris from 1968 to 1972) may be of help in order to understand these specificities, as well as the broadness and contours of what happened at those historical times.

Key words: Portuguese Literature. Nuno Bragança. *A noite e o riso*.

A fim de apontar a contribuição da obra de Nuno Bragança para a reflexão acerca dos valores em jogo no Maio 68 e seus possíveis ecos na nossa contemporaneidade, começo por voltar a “Maio de 1968 ou a medida do impossível”, o texto de Haquira Osakabe que serviu de mote ao evento *Existir, Resistir: Resistir*, VI Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da Universidade Federal do Paraná

*Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, é professora da Universidade Federal do Paraná

Nesse artigo o que se desenha a propósito daquela experiência e seu entorno está marcado por duas palavras: *libertário* e *explosivo*. Haquira Osakabe lembra que o diferencial daquele momento era que “o confronto dos estudantes com forças policiais e parapoliciais atingia agora um *rumo estranhamente fascinante*: onde estaria o limite de tudo?, o que era possível ou impossível?” (1999, p. 163, grifos meus); “(...) o mundo começava a estar à deriva” (1999, p. 163); “Tudo se voltava contra a tradição arcaica e alienante” (1999, p. 164).

A propósito dessa vigorosa imposição de um movimento projetivo que atingia todas as instâncias da sociedade, o autor cita a primeira estrofe do poema “Cogito”, de Torquato Neto:

eu sou como eu sou
pronomes
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível (1999, p. 166)

Se neste início manifestam-se claramente aquelas linhas de força identificadas por Haquira, a confiança que dele emana vai sendo minada à medida que o eu lírico avança em sua descrição:

eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredos dentes
sem novos segredos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim (NETO, 1982, s/p.).

Escrito por alguém afinado com as questões centrais do movimento Maio 68 como foi Torquato, o poema encena a centralidade do sujeito na vivência daquela radicalidade: a repetição do verso “eu sou como eu sou”, a reafirmar peremptoriamente uma identidade que se explica como um “pronomes pessoal e intransferível” dá a medida de que o percurso para e na liberdade faz-se autonomamente; não há perspectiva de partilha com um outro daquilo que se vai viver ao longo do caminho. O eu lírico insiste nisso, indicando mesmo que o próprio início do processo dá-se sob o signo dessa autonomia – “do homem que iniciei”.

No entanto, a firmeza positiva com que se delineiam os termos da experiência – tom predominante no poema, que o “vivo tranquilamente” do penúltimo verso parece arrematar – contrasta com o que se apresenta no último verso, “todas as horas do fim”, descrevendo um movimento que funciona como corte/interrupção da lógica que dominava até ali. O corte permite que uma sombra insinue-se e ameace o percurso aparentemente tão solar. Essa sombra sugere a precariedade, a insustentabilidade da experiência descrita pelo eu lírico, sem que se registrem no poema os motivos para tanto. O que poderia ameaçar a vitória do sujeito em sua radical trajetória libertária?

Justamente tais motivos podem ser encontrados num outro percurso, descrito pelo escritor português Nuno Bragança em *A noite e o riso*, romance escrito entre 1966 e 1969 e publicado nesse mesmo ano. Também neste exemplar literário do período trata-se de abordar o sujeito e sua incompatibilidade com seu contexto de origem. Sua des-inserção desdobra-se na necessidade de definir-se através de outros parâmetros, o que até aí corresponde ao que vemos no poema de Torquato. A diferença está no fato de que a identidade do protagonista de *A noite e o riso*, essencial para a sua constituição enquanto sujeito que escreve, e escreve aquilo que estamos a ler, é determinada por sua relação com os outros, com quem ele aprende e apreende sua alteridade em relação àquela identidade original com a qual se incompatibiliza à partida, de nascença. Portanto, sua tomada de consciência da sua diferença em relação ao seu meio familiar e de classe prescinde da relação com os outros.

O tríptico em que se estrutura o livro reforça o processo de des-inserção desse sujeito que, nascido em um ambiente marcado pelos valores da alta burguesia, dos quais ele nada percebe, é apresentado ao ambiente oposto, da marginalidade involuntária a que é submetida a classe pobre. Nele mergulhando, o protagonista abre-se para formas consistentes de interação consigo porque passa a interagir com os outros.

Num país católico porque sim, só pais possessos de frenético niilismo ousam desafiar o aparente brinde que a máquina religiosa concede às vielas quando organiza atos desses, coletivos, em que ao filho de ricos é ordenado misturar-se temporariamente aos muitos filhos da mãe. Destarte, a catequese, de o Velho, Santos, tornou-se uma mini-Sorbonne Maio 68. Aos meus olhos esparvoados por veludos, o desvairamento das crianças ditas populares foi um disparo de canhão batendo em cheio num museu de porcelanas (BRAGANÇA, 2017, p. 70).

Esse movimento de afastamento descrito pelo narrador é marcado formalmente no texto pela utilização de estratégias narrativas nada convencionais para dar conta da sua escolha por uma vida pautada pelo franco, furioso repúdio da convenção – social, cultural, política – como princípio. Assim, a forma do tríptico assumida pelo texto corresponde às três etapas de um processo: a primeira delas abrange a infância do protagonista, orientada pelo espanto nele provocado por um mundo cujos valores e comportamentos são sórdidos a ponto de apresentarem-se aos seus olhos como uma peça surrealista, uma realidade insólita mimetizada pela narrativa.

A parte central do tríptico é aquela onde se concentram suas principais experiências, que consolidam sua tomada de consciência acerca de seu não-pertencimento. São as linhas de força dispostas no texto para que tanto o narrador quanto o leitor compreendam em que consiste a sua diferença essencial em relação à sua classe de origem.

O último painel, apresentado sob a forma de exercícios de escrita, é o resultado *inicial* do processo de tomar-se pé de si próprio. Assumindo ser a escrita o seu destino, o narrador protagonista só consegue entregar-se a ele de maneira efetiva depois de perceber-se a si, para o que é condição o perceber-se em relação aos outros, sim, mas principalmente como beneficiário da ação alheia sobre si. Conforme o romance avança, a experiência com os marginais de vária ordem a que se entrega o protagonista, orientada pelo ideal libertário e explosivo de que fala Haqira Osakabe, a princípio partilhada com o eu-lírico de Torquato Neto, segue numa direção distinta a partir dessa inclusão do outro no horizonte do próprio.

Por exemplo, na perspectiva de ultrapassamento da dicotomia entre possível e impossível, na medida em que a convivência com indivíduos jovens como ele, irmanados pela condição de marginalidade dá-lhe a dimensão do trânsito da esfera do impossível para a do possível: “éramos muito novos e tínhamos as algibeiras cheias de possível” (BRAGANÇA, 2017, p. 92). O impossível não se apresenta neste cenário, é apenas o possível, que efetivamente tem-se na algibeira, que interessa. Mas a criação de novas realidades que o uso do possível propiciará depende grandemente da energia que emana do convívio entre esses iguais na desigualdade, é ele que evita a perda do foco, o que equivale a dizer a aceitação de regras alheias à esfera dessa marginalidade transformadora.

E o romance leva longe essa convicção do ultrapassamento do impossível, sempre orientado pelo princípio da relação. O ponto máximo do uso desse princípio diz respeito ao tratamento reservado à esfera da sexualidade – como sabemos, objeto de importância central para o exercício da liberdade naqueles idos de 68. Em *A noite e o riso*, muito anticonvencionalmente, a plenitude do indivíduo advinda dessa esfera é fruto não de uma viagem de mão única, e sim de uma partilha. Não se trata de uma mudança de rota fácil, pois o caso é o de se incluir nessa experiência o entendimento do outro, a aceitação da sua diferença.

Para dar a medida da dificuldade e ao mesmo tempo encarnar o percurso que pode (não há garantia de sucesso, é importante registrá-lo) dar acesso a tal partilha, o discurso que constitui *A noite e o riso* abre-se para outras vozes, dando-lhes vez. À partida, marcando a distância que separa o eu e o outro, o sentido do que dizem as vozes alheias é percebido pelo protagonista – e pelo leitor – como um conjunto de enigmas, em função da diferença das perspectivas envolvidas. Será necessário adotar-se uma postura ativa, empenhar-se, para decifrá-los e será justamente tal empenho a condição para a partilha.

Nesse contexto complexo a dose extra de dificuldade é dada pelo fato de duas dessas outras vozes serem de mulheres, mulheres oriundas de diferentes classes e com diferentes percursos. Luísa Estrela é a menina de baixa condição econômica e social levada à prostituição. Sua vivência da sexualidade é atravessada pelas constrições que lhe são impostas por tal condição. Obrigada pelas circunstâncias a viver à margem, sua rebeldia é uma forma de reação quase instintiva à carga de injustiças que a atingem desde sempre. Já Zana pertence a uma classe privilegiada e, como tal, não está menos sujeita a constrições, são apenas de outra ordem. Usando as armas de que dispõem, ambas defendem suas individualidades ao mesmo tempo em que incluem o protagonista em suas vidas, exercendo um papel central no processo de transformação por que ele passa. Zana, libérrima, assim escreve:

A relação sexual só é justificável, num adulto, se for uma maneira de estar imenso com alguém. De estar tanto com alguém que se está com toda a restante gente como poucas outras vezes.

Quem se relaciona sexualmente com frivolidade irrita-me, o que é legítimo. A leviandade nessas coisas dá-me vontade de gritar como o sócio do Benfica a um jogador blasé: “Estás a brincar com meu dinheiro!” De cada vez que eu e o Puto estamos dans l’amour sinto-me fazendo o ponto da situação dos meus contemporâneos. Ou rezando por eles. Quer dizer: em relação por assim direta com a força invisível que sustenta o homem em progresso. No momento da relação física – mesmo que tome a forma de um sorriso trocado num café – ultrapassa-nos. No momento posterior à relação física completa é como – o quê? Como se reparasse no piloto do avião que me levou ao topo da vida, e quisesse fazer tudo por ele, em agradecimento. E logo vem uma palavra ou carícia de resposta, e é a maravilha (sempre nova) de saber que eu também fui o piloto dele num voo que só nós dois juntos podíamos efetuar assim aqui agora (BRAGANÇA, p. 168).

Como eu disse, trata-se de uma mulher libérrima, que coloca como condição para o estabelecimento de sua relação com o protagonista (o Puto a que ela se refere no trecho citado) que ela possa estar também com outros homens. O comportamento e as ideias de Zana são representativos de um contexto que teve no Maio de 68 seu ponto culminante, marcado pela convicção de que os processos de libertação associavam-se diretamente à defesa radical da individualidade. Mas Zana é uma figura singular, o que explica o fato de ela incluir no exercício da sua liberdade um elemento que não faz parte do retrospecto empreendido por Haqira Osakabe: o compromisso com alguém, o compartilhamento. Como se lê no trecho acima citado, na sua perspectiva a plenitude sexual depende da cumplicidade, para dizer o mínimo. Sua repulsa às atitudes frívolas nesse campo é uma boa pista sobre os desdobramentos problemáticos do Maio de 68, com a legítima valorização da individualidade dando lugar a um individualismo que, ao ignorar a importância da partilha de experiências, levou o indivíduo àquele isolamento percebido pelo eu lírico do poema de Torquato como o princípio do fim.

O que se desenha no romance de Nuno Bragança é um complemento importante às reflexões que se queiram balanços sobre o período: defesa acirrada da autonomia do indivíduo, sim, no que diz respeito ao repúdio às convenções, às tradições que o sufocam, impedindo-o de exercer uma diferença que contribua para a retirada do possível de dentro da algibeira – gesto fundamental para a sua efetivação. Mas a autonomia parece comprometer-se ao confundir-se com uma auto-suficiência que implique na completa retirada de cena do outro no percurso do eu. É essa ausência que se faz sombra no poema de Torquato, insuflando no eu-lírico a percepção da precariedade de sua ação. Não poderia existir formulação mais exata do que “pronomes pessoais e intransferíveis” para exprimir o ideal da identidade inconfundível e legitimá-lo. Mas *A noite e o riso* inclui nessa dinâmica a necessidade de levar-se em conta um dado fundamental para que a liberdade almejada seja duradoura: o movimento do eu em direção ao outro.

A falta de tal movimento corresponde à abertura para a insinuação daquela sombra que se instala no final de “Cogito”. Dali ela alastra-se perigosamente. Espalha-se pelo artigo de Haqira Osakabe, mostrando-se com toda a sua força na resposta à pergunta que ele se faz:

o que sobrou de 68, da sua experiência e de seu discurso? (...) No lugar da ilimitação, vieram os dispositivos restritivos (...) No lugar da invenção, da poesia e da utopia, o discurso pragmático, realista, conveniente, institucional. Diante desse quadro, o sentimento que provo é o da falência pela concessão. Os que sobrevivemos, alimentamo-nos das reverberações daquela experiência, da sua luminosidade. Fica o sentimento próximo da dor de termos tocado com dedos tão concretos uma impossibilidade ou um sonho: 1968 volatilizou-se na sua própria densidade. (OSAKABE, 1999, p. 168)

Pensando no que se descreve no poema de Torquato Neto, arrisco-me à hipótese de que o insucesso do movimento de movimentos que foi Maio de 68 deveu-se à sua condição de experiência vivida também como consolidação do individualismo, cujo nível de exigência é menos elevado do que se crê, facilmente satisfeito com a completude de pequenos, irrisórios desejos, numa excitante cadeia que vai comprometendo o campo de visão do sujeito, o alcance de sua mirada. Em um contexto em que o cidadão foi substituído pelo consumidor, o que pesa mais na balança do indivíduo satisfeito sobretudo com o seu individualismo: lutar pela democracia ou pelo último modelo do celular da moda? Como medida de equilíbrio dessa balança, não teria faltado àquela “experiência luminosa” uma melhor articulação entre o próprio e o outro? Não viria da ausência desse equilíbrio a “falência pela concessão” observada por Haquira Osakabe?

Visceralmente avesso ao “discurso realista, conveniente, institucional”, Nuno Bragança iria em frente depois do Maio de 68 defendendo o mesmo princípio que vimos rapidamente acima, apresentado pela Zana de *A noite e o riso*. Em *Directa*, seu romance seguinte, já de 1977, ele explora a questão intensificando-a através de um personagem que se divide entre pelo menos três compromissos: a luta contra a ditadura salazarista, o cuidado com a mulher que se entrega a um processo de autodestruição e os três filhos pequenos. Tendo já conhecido o fracasso dos ideais da Revolução dos Cravos, o romancista preocupa-se com o futuro, que ele vê em perigo mais do que nunca pela ausência de compromisso. O que não impede seu protagonista de prosseguir:

Qual era a minha situação? – teimosamente, egoisticamente talvez, mas inevitavelmente – a pergunta “e eu?” há-de sempre jorrar em todo ser humano colocado nas encruzilhadas do agir. E por ridículo que tal parecesse a quem considerasse a amplitude do meu divagar, a luta para salvar a minha mulher tinha tanta importância quanto essoutra luta, a de salvar o meu país que eu, ao nascer, viera encontrar em plena (aparente?) decadência final. (...) Eu travava em duas frentes uma luta em que não podia mais do que criar condições para que *outrem* agisse, voluntariamente: *povo* e *mulher*. Mas se *outrem* estava possuído do demónio abúlico, restava-me o conseguimento de saltar a cada acção (mesmo que parcialmente errada ou até falhada) para o projeto de uma nova acção no dia seguinte. Porque se os meus actos tinham acertadamente aberto portas a outros, acertáveis, o mais importante estava a salvo: a derrota seria impossível enquanto estivesse vivo e lutando. Mesmo que a vitória fosse também impossível, pelo menos à escala que eu desejava (BRAGANÇA, 2017, p. 386).

Este é um exemplo de imagem reversa da que encontramos no poema de Torquato Neto. A começar porque aqui o narrador confronta-se com o carácter egoísta da pergunta que se faz – “e

eu?”. No entanto, a sua atenção ao compromisso, sua expectativa de encetar uma relação com *outrem* a partir da qual haja mudanças, mesmo que parciais e precárias, são fatores suficientes para que ele desvie da rota do eu-lírico de Torquato, evitando o “viver tranquilamente todas as horas do fim”. Cheio de angústia, mas sem perder completamente a esperança na reversão do quadro porque profundamente comprometido com o possível que ele sente quando toca na algibeira.

Referências

BRAGANÇA, Nuno. **Obra completa**. 1969–1985. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

OSAKABE, Haqira. Maio de 1968 ou a medida do impossível. *In*: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (orgs.). **Rebeldes e contestadores**. 1968. Brasil França e Alemanha. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999.

ENTRE LÁ E CÁ: DO TEATRO DO PÓS-GUERRA A MAIO DE 1968¹

BETWEEN HERE AND THERE: FROM THE POST-WAR THEATER TO MAY 1968

Walter Lima Torres Neto*

UFPR

Resumo: Este artigo busca esboçar algumas relações entre o teatro europeu do pós-guerra, maio de 1968 e o teatro brasileiro do período, e sua repercussão na nossa atualidade teatral. Não se trata, certamente, de estabelecer uma relação de causa e efeito. Trata-se de mapear alguns princípios estéticos, reconhecer certas iniciativas criativas que sugerem tanto uma permanência quanto uma superação de padrões artísticos. Esses padrões se articulam entre o teatro realizado, desde a segunda metade do século XX na Europa e no Brasil e a cena contemporânea.

Palavras-chave: Dramaturgia. Encenação. Teatro do absurdo. Teatro do pós-guerra. Maio de 1968

Abstract: This article outlines some of the connections between post-World War II European theater, May 1968, and Brazilian theater of the same time period, and place this comparative analysis in relationship to Brazilian theatrical reality. The objective is not to establish a cause/effect relationship, but to map a few guiding aesthetic principles, and to acknowledge particular creative initiatives that suggest both the continuation of and a rupture with artistic standards. Such artistic standards are present. These patterns are articulated between the theater performed since the second half of the twentieth century in Europe and Brazil and contemporary theater.

Keywords: Dramaturgy. Acting. Theater of the absurd. Postwar Theater. May 1968

*La palabra, convertida en “lugar simbólico”,
señala el espacio creado por la distancia
que separa a los representados de sus representaciones,
a los miembros de una sociedad y
las modalidades de su asociación.*

Michel de Certeau. **La toma de la palabra**, p. 36.

O objetivo deste artigo é fazer uma reflexão em três movimentos. No primeiro instante, procura-se retomar, brevemente, alguns aspectos do teatro produzido no imediato pós-guerra,

¹ Este artigo é uma versão ampliada da intervenção oral realizada no VI Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da UFPR, cujo tema foi “Existir, resistir: Rexistir”, realizado entre os dias 23 e 25 de outubro de 2018.

* Doutorado em Estudos Teatrais pela Sorbonne Nouvelle, Paris III. E-mail: gualter20@gmail.com limatorres@ufpr.br

na Europa e no Brasil, o qual foi potencializado pelos eventos de maio de 1968. No segundo momento, detém-se sobre as implicações de maio de 1968, em relação à dramaturgia e ao teatro. E por fim, com um exemplo do estado atual de parte da nossa dramaturgia e teatro, descreve-se uma “ação performativa”, procurando-se algumas aproximações no tocante ao legado do movimento de maio de 1968, em relação com a atualidade teatral brasileira.

Teatro europeu do pós-guerra: 1945-1968

A denominação teatro europeu do pós-guerra engloba uma diversificada produção teatral que abrange uma série de rupturas no interior da estrutura dramática. Ela também alcança as novidades estéticas na concepção da encenação de um texto dramático e, sobretudo, no que concerne a novos modos de condução dos processos criativos na prática teatral. Este foi um período que levou a novos paradigmas a própria recepção da obra teatral junto a um público, naquela altura, eminentemente burguês ou conservador, em termos de assimilação de novas narrativas teatrais. Apesar da expressão não estar associada diretamente ao teatro produzido na França, Paris se tornou a grande vitrine de onde foi irradiada parte desta importante produção. O “teatro europeu do pós-guerra”, como seu nome pressupõe, é mais uma faixa temporal do que uma manifestação estética ou estilística coesa, associando um grupo de autores afins. Esse período abarca todo um conjunto de manifestações teatrais heteróclitas ocorridas em diversos países da Europa, desde o imediato pós-guerra, logo após o desembarque das tropas aliadas e a liberação do velho continente do ocupante nazista. Em termos temporais, pode-se estimar que a produção desse teatro se concentraria entre o término da guerra e maio de 1968. Todavia, não se restringindo ou se extinguindo, exatamente, em 1968, como uma espécie de baliza ou marco definitivo, mas ao contrário, sobrevivendo ainda durante toda década de 1970, assimilando, na virada da década, os novos postulados estéticos e políticos, catalisados que foram pelo movimento de maio de 1968.

Para que o leitor tenha uma noção temporal do itinerário desta nova onda dramática, deve-se lembrar, por exemplo, de que o clássico *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, teve sua estreia em 1944, mesmo ano da primeira apresentação de *O mal-entendido*, de Albert Camus. Este ano de fato é emblemático pois também marca a estreia da peça de Jean Anouilh, *Antígona*, a qual desde 1942 estava em negociação com a censura do regime nazista. Esses três autores, cada um à sua maneira, estão centrados na vertente do chamado “movimento existencialista”. Ao mesmo tempo, suas dramaturgias estão imbuídas de forte discussão política, eivadas que são por intensas relações de intertextualidade com o universo mitológico da Antiguidade, operação presente em parte nada desprezível da produção do teatro francês da segunda metade do século XX.

Como é sabido, os rótulos para esta nova dramaturgia produzida neste período são inúmeros: teatro existencialista, novo teatro, nova dramaturgia, anti-teatro, teatro de pânico, teatro da derrição, teatro de protesto, teatro de paradoxo, teatro do absurdo, entre outras designações. Cada uma dessas designações foram atribuições, ora de estudiosos, ora de agentes criativos no calor da manifestação de suas intenções estéticas ou tentativas de estudos de caso.

Sobre a designação “teatro do absurdo”, ressalte-se que na história da dramaturgia ocidental, nenhum outro termosado para classificar essa produção dramática bizarra e irregular,

diante dos parâmetros da dramaturgia tradicional, foi tão fortemente divulgado, sendo comparado, contemporaneamente, à difusão do termo “pós-dramático”. “Teatro do absurdo” ganhou notoriedade e se espalhou pelo mundo ocidental devido ao sucesso da recepção do livro de Martin Esslin, *O Teatro do Absurdo*, em 1961. Nesta obra, a noção de “absurdo” fora emprestada, segundo o próprio Esslin, da definição de Albert Camus que em 1942, intitula seu ensaio, *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Camus lançara aí as bases de sua filosofia dita absurda, exposta ficcionalmente, tanto no romance *O estrangeiro* quanto nas suas peças, a exemplo de *Calígula*. Camus não pressupunha que o mundo fosse “absurdo”, mas sim a confrontação, o embate, entre a sua realidade irracional e o desejo humano de uma compreensão racional, lógica. Na visão de Esslin “o teatro do absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1968, p. 20).

Os textos teatrais, ditos “absurdos”, estudados por Martin Esslin quase vinte anos depois dos eventos relativos à II Guerra Mundial, englobam um conjunto bastante heterogêneo de autores, temas e tratamentos no manejo dos elementos da dramaturgia. Foram assim estudados, na sua obra, como expressão de um teatro contemporâneo de vanguarda, em ordem alfabética autores tais quais: Arthur Adamov, Boris Vian, Dino Buzzati, Edward Albee, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, Günter Grass, Harold Pinter, Jean Genet, Jean Tardieu, Max Frich, Samuel Beckett, dentre outros.

De maneira abreviada, pode-se pensar, em primeiro lugar, a escrita dramaturgicamente desses autores, da seguinte maneira: seus temas, personagens, situações dramáticas e intrigas foram decalcados, na sua grande maioria, das recentes situações limites de violência, ultraje e horror desmedidos, descritas pelos sobreviventes da guerra ou vividas por eles próprios, em diferentes intensidades. O comportamento humano encontra assim uma figuração sobre o palco que até então não fora concebido pela dramaturgia. As figuras ou papéis evocados por esta dramaturgia denotam comportamentos que retratam a condição de resistentes ao inimigo, aderentes à cultura do ocupante, simpatizantes com as políticas nazistas, colaboradores, informantes, delatores, deportados, prisioneiros, exilados, perseguidos, interrogados, punidos, torturados, entre outras condições existenciais confrontadas com seus limites ditados pela violência e pelo terror. Em segundo lugar, verifica-se que é a palavra, para narrar e dramatizar parte desses horrores recentemente vividos, quem forja uma linguagem específica, que ao ser manipulada e articulada por cada um desses autores, em suas experiências narrativas, projeta essa mesma linguagem como protagonista de uma estética, de uma nova dramaturgia, inaugurando uma outra dimensão para a textualidade no teatro. Pense-se nesse sentido, tanto num diálogo filosófico de um Beckett, quanto no diálogo insólito e jocoso de um Ionesco, para ficarmos nos exemplos mais canônicos. Finalmente, haveria um terceiro aspecto a ressaltar acerca da dramaturgia produzida no período do pós-guerra, que seria relacionada a disseminação de um teatro decididamente de orientação política, neste caso de cunho épico. Esse teatro foi introduzido na França pela turnê do Berliner Ensemble, em 1954, quando da encenação de *Mãe Coragem* e posteriormente com a encenação de *O Círculo de giz caucasiano*, em 1955, ambos de Brecht. Foram Roland Barthes e Bernard Dort os dois críticos, dentre os diversos estudiosos do teatro, que naquela altura se ocuparam da recepção desta obra inquietante, sobre a qual o próprio Barthes afirma que “o poder de responsabilidade do espetáculo é, no caso, igual ao poder de responsabilidade do texto; teoria, texto e encenação formam em Brecht um todo indissociável, ou, pelo menos, que não pode ser dissociado sem consequências graves para o público” (BARTHES, 2007, p. 197).

Teatro do pós-guerra aqui

Enquanto isso, no Brasil, em 1943, no Rio de Janeiro, íamos alcançado, segundo certas vozes da crônica historiográfica, nossa entrada definitiva na modernidade teatral, com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelas mãos de Ziembinski, diretor teatral de origem polonesa que se encontrava entre nós, exilado pela mesma guerra. Por sua vez, em São Paulo, o empresário Franco Zampari arregimentava um grupo de diretores italianos (Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Alberto d’Aversa, Gianni Ratto) que “atualizaram” com suas montagens o repertório nacional, oferecendo à burguesia local o mesmo padrão estético que vinha sendo exibido ao público das principais capitais teatrais europeias². Foi em 1948, que o Teatro Brasileiro de Comédia abriu suas portas, estreando com *La voix humaine*, de Jean Cocteau, tendo Madame Henriette Morineau, atriz francesa redescoberta entre nós por Louis Jouvet, em turnê de passagem pelo Brasil, como interprete do monólogo, que fora encenado em francês, sem tradução para seleta plateia paulistana.

Como reação a um repertório estrangeiro, fortemente veiculado pelo TBC, autores nativos produziram uma dramaturgia centrada nas questões nacionais, quando não regionais em busca de uma identidade do brasileiro. Modelo certamente idealizado, desse “tipo do brasileiro”, essa dramaturgia produzida nas décadas de 1940, 50 e 60 foi fundamental porque marcada por questões de identidade e ideologia locais. Ela se debruçara sobre problemas estruturais de nossa realidade e fazia um exame da própria sociedade brasileira, sua elite autoritária e seu estatuto patriarcal. A título de orientação, poderíamos lembrar ao leitor ao menos cinco autores cujas obras acabariam por se caracterizar, ao longo do tempo, como o repertório canônico desta noção de modernização do drama nacional. Nelson Rodrigues, com seus personagens urbanos e suburbanos da cidade do Rio de Janeiro, exhibe as suas mais peculiares leituras decalcadas dos complexos estudados por Freud. Jorge Andrade trata da crise do café abordando uma aristocracia decadente envolta em grave crise econômica e de consciência coletiva, polarizando questões entre o campo e a cidade. Dias Gomes enveredando por uma dramaturgia assumidamente de cunho político, traz à cena as desigualdades sociais mais marcantes do período dentro de um conflito entre oprimidos (trabalhadores) e opressores (patrões). Ariano Suassuna, com graça e irreverência, se apropria de formas ibéricas, as quais adapta ao imaginário nordestino. Gianfrancesco Guarnieri traz aos palcos pela primeira vez o operário brasileiro, apesar das críticas posteriores em relação às discussões entre o padrão do dramático rigoroso e a ausência da forma épica³. As peças escritas por estes cinco autores estão no centro da ruptura entre o novo e o velho teatro brasileiro. O velho teatro, entendido naquela altura como sendo os resquícios de uma dramaturgia de fundo luso-brasileira, mormente associada à comédia de costumes e ao teatro musicado. De outro ângulo, essa produção dramaturgica também se colocava como uma reação ao repertório estrangeiro veiculado pelo TBC.

² Sobre a presença desses artistas italianos entre nós, consulte-se os seguintes trabalhos: Maria de Lourdes RABETTI. **Contribuição para o estudo do “moderno” teatro brasileiro: a presença italiana**. 1989. Tese de Doutorado em História. Universidade de São Paulo, São Paulo; Alessandra VANNUCCI. **A missão italiana: história de uma geração de diretores italianos no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

³ Sobre essa questão consulte-se Iná Camargo COSTA. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

Maio de 1968, lá

Como se sabe, o movimento principiou, timidamente e sem pretensões de se tornar o que se tornou. Teve início em 22 de março de 1968, na universidade de Nanterre, onde os estudantes reivindicavam a livre circulação de moças e rapazes nos dormitórios e alojamentos de ambos os sexos. Também estavam na agenda protestos contra a guerra no Vietnã, a repressão sexual e o capitalismo. Desta data em diante, o movimento se alastrara para o centro da capital francesa, ganhando a adesão de operários, trabalhadores, intelectuais, artistas, jornalistas e é “vivido” intensamente por meio do que se caracterizou como uma *prise de parole* ou o “uso da palavra” (*la toma de la palavra*)⁴.

Tendo por cenário os anfiteatros da velha Sorbonne e o Teatro do Odéon, no Quartier Latin, as assembleias, discussões, marchas e manifestações se prolongaram até o final do mês de maio, quando o governo de Charles de Gaulle interveio. Após dissolução da Assembleia Nacional em 30 de maio, em junho, após novas eleições legislativas, a UDR (União Democrática pela República) saiu vencedora. E em novembro do mesmo ano, saía a Lei de orientação do ensino superior (Loi Faure) que passava a disciplinar as novas relações de trabalho e de ensino no âmbito da vida universitária francesa.

O jornalista, fundador do semanal *L'Express*, Jean-Jacques Servan-Schreiber, em *O despertar da França*, escrito no calor da hora no mesmo ano de 1968, fez uma síntese diagnosticando o comportamento insurgente. O movimento de maio de 68 se tornara, na sua opinião, uma reação dirigida no campo político ao autoritarismo, representado pelos anos de gaullismo, e buscava um maior liberalismo. Já no campo econômico, o movimento reivindicava a implantação de uma nova mentalidade para que a França não afundasse no subdesenvolvimento, mas se atualizasse em relação às novas tecnologias caminhando para uma sociedade orientada na direção do estado de bem estar social. No tocante ao plano da formação universitária, a demanda era no sentido de que as instituições de ensino pudessem ser autônomas para gerirem suas próprias políticas acadêmicas de forma descentralizada, assim como a aplicação dos seus recursos financeiros. Isso queria dizer que o diálogo em instâncias colegiadas orientariam as diretrizes do ensino em todas as suas esferas. E que, por fim, a inovação tivesse lugar para dinamizar tanto o ensino fundamental, quanto profissionalizante e universitário em detrimento da tradição asfíxica. Ainda na opinião de Servan-Schreiber, maio de 68 foi uma reação ao sistema centralizador paternalista, senhor da soberania nacional. As jornadas de maio se constituíram ainda contra a guerra colonialista que alimentava o preconceito em relação às ex-colônias que lutavam por suas independências.

Quando se aprecia as fotografias de maio de 68 na França, observa-se que elas reproduzem cenas de barricadas e de conflitos impressionantes entre estudantes desarmados e as forças da ordem. Apesar destas cenas, aos olhos de diversos comentaristas, não parece ter sido uma revolução propriamente política, mas sim uma revolução dos modos e dos costumes, do comportamento e, portanto, da cultura, tendo como ponto de partida a reivindicação de modernidade na vida universitária. Chama atenção nessas mesmas fotografias, narrativas visuais, documentários e cartazes, os diversos aspectos culturais emancipadores reivindicados, como por exemplo: uma mulher até então não tinha o direito de abrir uma conta bancária sem a autorização de seu

⁴ Nesse sentido consulte-se de Michel de CERTEAU. *La prise de parole, et autres écrits politiques*. Paris: Seuil, 1994.

marido; os operários deviam se conformar ao sistema denominado de fábricas-casernas; as jovens eram proibidas de usar calças compridas nas escolas, nos liceus e noutras instituições onde vigorava rigorosa moralidade; lutava-se assim pela descriminalização da homossexualidade, considerada até então crime; questionava-se a liberdade que as mulheres não tinham de poder usar métodos contraceptivos; reivindicava-se a renovação dos métodos pedagógicos nas escolas, na tentativa de serem mais criativos e menos repetitivos (tradicionalistas), valorizando-se o imaginário e a espontaneidade; reivindicava-se também que tanto homens quanto mulheres pudessem expressar artisticamente, com liberdade, suas pulsões eróticas e sexuais; defendia-se o direito às relações homossexuais; a tradicional família burguesa por meio da sistemática do divórcio via finalmente a sua hipocrisia abalada. Portanto, revolta contra o autoritarismo nas relações familiares, nas relações de trabalho, nas relações de ensino e aprendizagem e sobretudo nas relações do cidadão com o Estado. Essas reivindicações conformavam o corolário de uma revolta cultural. Com a frase, “a imaginação no poder”, abalavam-se as estruturas que mantinham a autoridade, justificavam as hierarquias e legitimavam as diversas relações de opressão naturalizadas no interior da sociedade francesa, e por conseguinte, ocidental. Desde então ficaria “proibido proibir!”

Festival de Avignon, 1968

No campo teatral propriamente dito, o Festival de Avignon, em 68, confrontava o tradicionalismo dos seus 22 anos com a emergência das novas tendências criativas de expressão cênica como os *happenings*. Nesta edição do festival, a trupe norte-americana do Living Theatre fora convidada para se apresentar com três obras: *Antígona*, segundo Brecht; *Small Mysteries* e *Paradise Now*. A orientação do grupo era “sair da caixa cênica e ganhar a rua”, rompendo com a ficção e partindo para ação vital. Tão logo o grupo com sua obra transbordava o perímetro do edifício teatral, iniciava-se uma confusão com a prefeitura, a polícia e os organizadores do festival. Começava uma série de outros eventos menos artísticos que fugiriam ao nosso foco aqui.

No tocante ao *happening*, teria sido Salvador Dalí quem, em 1966, já havia reivindicado esse tipo de ato como surrealista, fato que a geração das Vanguardas do entre guerras não havia pensado. O pressuposto do pintor catalão era de que a realização de um *happening* seria a criação de uma situação que não poderia ser reproduzida duas vezes seguida. Nesse tipo de manifestação, o que subjaz é a ação artística inovadora. Sendo contestatória, essa ação seria antes de tudo uma atitude política. O evento teatral estaria revestido agora pela própria reivindicação que se inscreve na sensualidade dos corpos, nas longas cabeleiras revoltas, nos corpos que reagem à assepsia da estética urbano-burguesa. Agora o protagonismo se deslocara da palavra e se encarnava no corpo, na expressão corporal do ator, que se opõe à docilidade da justa dicção e do gesto bem feito na declamação do verso de um diálogo clássico, de uma peça dramática convencional.

Foi em meio a esses acontecimentos que o espetáculo *O Rei da Vela*, desembarcou na Europa. A montagem dirigida por José Celso Martinez Corrêa fora exibida primeiro em abril, em Florença, depois no Festival de Nancy. Em Paris, a encenação teve lugar no Theatre de la Comunne d’Aubervilliers, sendo recebida sob o signo de uma estética da carnavalização.

1968: algumas lembranças da produção teatral no eixo Rio-São Paulo

Para Zuenir Ventura, 68 foi o ano que não acabou. E ele expõe suas razões na forma da crônica jornalística, que compõe sua narrativa. O tom sombrio não deixa de ecoar ainda hoje, sobretudo, quando nos defrontamos com determinados aspectos da realidade do ano de 2018-2019. No *best-seller 1968: o ano que não terminou*, o jornalista nos apresenta não somente como repercutiram aqui, no eixo Rio-São Paulo, os eventos de maio de 68, mas também como se desenvolveu o conturbado ano em meio à orientação política que o Brasil acabou adotando desde aquele instante.

Já do ponto de vista teatral, entre 1968 e 1970, tivemos ao menos seis espetáculos que dialogavam diretamente, tanto com os movimentos de maio, quanto com a dramaturgia europeia do pós-guerra. Fazendo um pequeno recorte, pode-se destacar as seguintes encenações. A já mencionada montagem para o *Rei da vela*, que estreara na realidade em 1967, pelo Teatro Oficina; *Roda viva*, de Chico Buarque estreada no Rio de Janeiro; *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht que também foi encenada pelo conjunto do Teatro Oficina; *O Balcão*, de Jean Genet, com direção de Victor Garcia, que foi um espetáculo encomendado por Ruth Escobar; e *O arquiteto e o imperador da Assíria*, texto de Fernando Arrabal, encenado numa versão do Teatro Ipanema, de Rubens Correa e Ivan de Albuquerque. Por fim, um segundo texto do mesmo Arrabal, *Cemitério de automóveis*, também sob a direção do diretor argentino Victor Garcia.

Essas seis produções são suficientes para nos dar uma noção da complexidade de linguagens cênicas adotadas por uma fração significativa do teatro brasileiro. No caso de o *Rei da vela* e de *Roda viva*, tem-se a configuração de uma estética tropicalista, que tanto se desenvolveria posteriormente. A peça sobre a vida de Galileu é um exemplo clássico da vertente política decalcada do legado de Brecht. Maio de 68 proclamava que “o corpo deveria ser político” e deveria ser exibido sendo revestido por conteúdo de efeito político. Esta corporeidade fazia entrar em cena a *performance* e o *happening*. E foi assim que o jogo da expressão corporal dos atores se tornou o grande protagonista das encenações de Victor Garcia e do Teatro Ipanema nos textos do autor espanhol.

À presença dessas montagens no final da década de 1960, pode-se aliar o repertório do Teatro de Arena e as iniciativas dos Centros Populares de Cultura, movimento ligado à UNE, com Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, realizando ações teatrais. As atividades dos CPCs foram proibidas no ano de 1964, mas viriam a constituir um forte esteio para o pensamento de uma arte engajada que não deixava de se insurgir contra a violência do estado militar. Essas manifestações sintetizam a estética do teatro do pós-guerra com a descoberta do papel do corpo e da contracultura como linguagem de vanguarda. Esses foram exemplos da constituição de uma espécie de núcleo duro representativo de parte da produção do teatro brasileiro daquele período que se colocara de forma crítica e militante como reação ao regime ditatorial.

1985: a redemocratização

Com o advento da redemocratização, a partir do ano 1985, nota-se a emergência de inúmeros agrupamentos para se fazer teatro, com destaque para a modalidade denominada de “teatro de grupo”. A expressão designa um modo diferente de se produzir teatro e sugere um

tipo distinto de escolhas artísticas, políticas, estéticas e temáticas, se referindo ainda a uma dinâmica nova no tocante à criação dramaturgíca ancorada em processo colaborativo.

Na gênese do teatro de grupo está sobretudo a construção de um lugar simbólico de exercício da expressão democrática, que fora subtraída durante o regime militar. E foi deste lugar que aflorou inclusive uma dramaturgia que deu visibilidade nestes últimos quinze anos a temas contundentes que problematizam questões de regionalidade, fronteira cultural, identidade, gênero, transgênero, diversidade cultural, memória feminina, trazendo à cena tópicos até então de pouquíssima visibilidade⁵.

Observa-se assim, no interior desses coletivos e grupos teatrais, a presença de narrativas cênicas elaboradas por meio de formas que reivindicam a dinâmica do *happening* como linguagem. A dita dramaturgia performativa ou o teatro pós-dramático, parecem dominar a cena teatral atual, reinventando protocolos estéticos oriundos do período do pós-guerra e de maio de 68.

Uma ação recentemente realizada em Natal, capital do Rio Grande do Norte, sobre a qual se reproduz abaixo a descrição, oferece um exemplo cristalino de uma das principais orientações estéticas no momento, e que se avizinha aos pressupostos de maio de 1968.

Trata-se aqui de uma ação performativa elaborada pelo Laboratório de Práticas Performativas da USP, coordenado por Marcelo Denny e Marcos Bulhões. Por ocasião do X Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas) em 2018, em Natal. Numa postagem do face-book do próprio Laboratório de Práticas Performativas da USP, pode-se ler o seguinte resumo das intenções da ação:

Performance “Banho de Descarrego”.

Qual é a sua atitude diante da ascensão do fascismo?

A ação estranha artística e poeticamente o espaço público, tematizando a necessidade de resistirmos ao fascismo e ao neonazismo. O espectador é convidado a participar do ritual performativo e apagar, num banho de ervas, as imagens da suástica nazista. A ação vai na contramão do ressurgimento deste símbolo nefasto, através de uma experiência coletiva de limpeza e descarga dos maus fluídos decorrentes da onda de ódio à diferença emergente. (<https://pt-br.facebook.com/pg/labperformativasusp/posts/>)

Conclusão provisória

Quando consulta o programa de um festival de teatro, como o de Curitiba ou o FENATA, na UEPG, o leitor, se espectador assíduo, repara. Repara que há uma profusão de manifestações teatrais ou exibições cênicas onde se destaca uma grande variedade de propostas de espetáculos. É assim que, *grosso modo*, pode-se constatar a recorrência de duas orientações estéticas. Essas vertentes são bem distintas, (acomodando um bom espectro de iniciativas artísticas dentro delas), as quais compõem nosso teatro contemporâneo. Ambas, no nosso entendimento, derivadas da dramaturgia do teatro europeu do pós-guerra, da *performance-art* e dos *happenings* introduzidos pelas manifestações das cenas urbanas, desde maio de 68.

⁵ Consulte-se a esse respeito o repertório de dramaturgia contemporânea brasileira editado pela Editora Cobogó <http://cobogo.com.br/teatro/> que vem disponibilizando títulos que possuem sua marca de distinção advinda da cena, mas que procuram uma perenidade no abrigo da palavra escrita. Já sobre o teatro de grupo ao menos em Curitiba, consulte-se: Walter Lima TORRES NETO. (Org). *A sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

Uma vertente reafirmaria, incessantemente, a necessidade absoluta de tensionar cada vez mais a emancipação total da cena teatral, em detrimento de qualquer resíduo literário. O que seria afirmar, finalmente, a revanche definitiva da *opsis* sobre o *mythos*⁶. Nesse sentido, o uso e emprego do corpo do ator e dos elementos visuais da cena (sua teatralidade) seriam um denominador fundamental. Também podemos, ao contrário, radicalizar e pensar no inverso, estimando a subtração total dos corpos, de atores e demais agentes criativos sobre o palco, quando pensamos nas iniciativas cênicas, por exemplo, de um artista como Heiner Goebbels, o qual se apresentou na MIT-SP, em 2015, com uma obra cênica sem atores, *Stifters Dinge*.

Já a outra vertente procuraria revisitar e atualizar o que restou do museu imaginário da palavra no teatro. Condicionada pelos pressupostos da tradição dramaturgical, como lembra José Sanchis Sinisterra⁷, ao relatar os novos “arranjos” para palavra no teatro, esta estaria sujeita às diferentes ordens de novos “compósitos”, entre as enunciações do lírico, do dramático, do épico e do ensaístico sobre a cena. Das tantas palavras já ditas que, por se renovarem os homens, precisam elas continuar a serem ditas, talvez não da mesma forma que outrora, mas dizer, sim e sempre, com novas palavras ainda.

Aqui relembramos a afirmação confiante de Roland Barthes no trabalho teatral do encenador e dramaturgo Bertold Brecht, quando lembra que ele fazia trabalhar sobre o palco teoria, texto e encenação, alcançando no seu caso a fórmula de um teatro épico.

Assim, a noção mesmo de dramaturgia, neste início de século XXI, é entendida como estruturante da obra cênica, ao mesmo tempo que um procedimento criativo bem expandido, para além da tradicional definição de uma “técnica ou arte da composição de peças dramáticas”. Hoje, as atuais dramaturgias e suas respectivas expressões cênicas, denominadas de pós-dramáticas ou dramaturgias performativas, devem ser consideradas desde o imaginário teatral, como uma possível derivação de maio de 1968 e da dramaturgia do teatro europeu do pós-guerra. Para apreciarmos o estado da nossa dramaturgia atual, revestida de tantos adjetivos e reivindicações, talvez não fosse de todo equivocado repensar alguns parâmetros-chave, destacando certos sintomas da crise no drama ou no próprio teatro. Apesar da passagem desses 50 anos, eles parecem nos aproximar mais do que nos distanciar de maio de 68, sempre entre lá e cá.

Referências

BARTHES, Roland. **Escritos sobre o teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BINER, Pierre. **O Living Theatre**. Lisboa: Forja / L'Age d'Homme, 1976.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução de Urbano T. Rodrigues; Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil/Lisboa, s/d.

⁶ Não nos detemos neste ponto de exclusiva discussão sobre a estética teatral e enviamos o leitor aos recentes trabalhos de: a) Florence DUPONT. **Aristóteles ou vampiro do teatro ocidental**. (Trad. Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Sérgio Maciel; Roosevelt Rocha). Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017; b) Luiz Fernando RAMOS. **Mimesis performativa: a margem de invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.

⁷ Da mesma forma neste tópico direcionamos o leitor para: José Sanchis SINISTERRA. **Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos**. Tradução de Antônio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

CERTEAU, Michel de. **La toma de la palabra y otros escritos políticos**. Tradução de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1995.

CORVIN, Michel. **Le Théâtre nouveau en France**. Paris: PUF, 1969.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

GLUCKSMANN, André; GLUCKSMANN, Raphaël. **Maio de 68 explicado a Nicolas Sarkozy**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora Record, 2008.

ILARI-DEFINA, Mayumi Denise. **Teatro político e contestação no mundo globalizado: o Bread & Puppet Theater na sociedade de consumo**. São Paulo: Annablume, 2010.

LEBEL, Jean-Jacques. **Happening**. Tradução de Beatriz Danton Coelho; Antônio Telles. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Contexto, 1969.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SERVAN-SCHREIBER, Jean-Jacques. Tradução de Guilherme Figueiredo. **O Despertar da França**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

TORRES NETO, Walter Lima. (Org.). **Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem**. Curitiba: Editora da UFPR, 2018.

VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71), **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 203-224, 2015.

Recebido em agosto/2019.

Aceito em outubro/2019.

A QUEBRADA E O MESSIANISMO MATERIALISTA DE RENATO DE ALMEIDA FREITAS JR.

THE QUEBRADA AND THE MATERIALISTIC MESSIANISM OF RENATO DE ALMEIDA JR.

Gabriel Dória Rachwal*

UFPR

Resumo: Provocado pela “medida do impossível”, tomo como objeto a dissertação de mestrado de Renato de Almeida Freitas Jr., com seu messianismo profano, seu passado redivivo e atuante no presente. Tal movimento é digno de Camões, quando este poeta faz o passado de Portugal dar força às atuações presentes, mas agora desde a quebrada. Penso ainda na verdade tropical de Caetano Veloso, que, ouvindo a respeito do sebastianismo de Agostinho da Silva, excitava-se, fascinava-se com a ideia do Quinto Império, pois era uma alternativa a certo tipo de engajamento. O tipo que lhe interessava passava justamente pela radicalidade de uma revolução, impondo-se a partir dela um risco: ou liberdade e soltura ou pragmatismo insuportável. Renato encarna esse dilema, poeta e político, a moeda inteira.

Palavras-chave: poesia; engajamento; revolução.

Abstract: Instigated by the “*medida do impossível*”, I have taken as a subject the master’s dissertation of Renato de Almeida Freitas Jr., with his profane messianism, his revived and presently active past. The move is worthy of Camões, who made the past of Portugal give strength to then present performances, but now from the *quebrada*. I also think of the tropical truth, by Caetano Veloso, who, having heard about Agostinho da Silva’s sebastianism, was excited, fascinated with the idea of the Fifth Empire, because it was an alternative to a certain type of engagement. The type that interested him went through the radicality of a revolution, which entailed a risk: either freedom and release or intolerable. Renato embodies this dilemma, poet and politician, the coin’s both sides.

Keywords: poetry; engagement; revolution.

Agatha Christie foi um dos contatos de Renato de Almeida Freitas Jr.¹ com o Quinto Império.

É o que conta o poeta (neto de jagunço matador) no início da sua dissertação de mestrado, intitulada *Prisões e quebradas: o campo em evidência*². Na sua formação a violência teve

* Doutor em Letras-Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, atualmente é professor de Literatura Brasileira na mesma Instituição.

¹ Renato de Almeida Freitas Jr., advogado, é mestre em Direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mantém diálogo estreito com o rap e é um dos organizadores do Sarau Periférico. Nos pleitos eleitorais em que foi candidato utilizou a poesia como meio de expressão.

² Em sua dissertação de mestrado o autor se vale, de forma contudente e necessária, da primeira pessoa do singular para integrar sua história pessoal ao arsenal teórico de que se vale, cuja base são as letras de rap que acompanharam a sua formação.

desde cedo a sua importância reconhecida. Fazia parte das *estratégias de sobrevivência* que se podiam observar no seu círculo social composto de menores infratores.

Enquanto os Racionais Mc's lançavam o “épico álbum *Sobrevivendo no inferno*”, conforme classifica o próprio Renato, a sua família mudava para um bairro em que se via alguma promessa de distanciamento da violência. Esse movimento ainda vai continuar e, em meio a ele, a biblioteca de um dos colégios em que estudou lhe proporcionará contato com Agatha Christie. Conforme relata o poeta:

fiquei absolutamente fascinado, foi meu primeiro livro. Logo depois li todos os livros da autora que existiam na biblioteca do colégio. Adquiri, nessa oportunidade, pela fortuna da vida, um novo capital simbólico, cuja facilidade e prazer me despertaram para um mundo outro, abstrato, imagético, diferente de tudo que tinha vivido ou pensado. Longe e, de certo modo, livre dos *grilhões do imediatismo* (FREITAS JR., p. 15)

Esse novo mundo se ampliará com a aproximação de Renato da Biblioteca Pública do Paraná, através de mais alguns livros da Agatha Christie e horas de estudo em jejum, chegando ao ingresso na universidade e à sua dissertação, podemos completar. A sua história faz parte do campo que é seu objeto de estudo. O imagético e o urgente se juntam. Fome, violência, citações de Bourdieu, Agambem, Mano Brown, Ndee Naldinho, etc.

Na dissertação, ao invés de aceitar a prisão como uma “instituição total”, ou seja, como uma instituição com regras próprias que se encerram em si mesmas, Renato a entende como estabelecendo uma relação de continuidade com a quebrada, essa parte do bairro em contato direto com a violência e o tráfico que assimila um proceder, conceito que ele busca nos raps que toma como referência fundamental para o desenvolvimento do seu trabalho. Tal proceder seria fruto da relação dos indivíduos com as estruturas sociais. No proceder, se manifesta a margem de jogo que o indivíduo tem. Em vez de ser mecanicamente determinado, o indivíduo, no campo, pode (ou tem de) ser criativo, propositivo. É graças a tal possibilidade que aqueles grilhões do imediatismo a que Renato se refere quando conta a sua história não determinam o império tão-somente das urgências da sobrevivência, como seria possível pensar. Na concepção de Renato, as exigências para a criatividade, nesse quadro, porém, são maiores e solicitam estratégias coletivas. É nesse sentido que vem o conceito de proceder. Na relação com a prisão (dentro dela ou na quebrada) se formam modos de se comportar, uma ética em que “malandragem de verdade é viver... / 27 anos contrariando as estatísticas”.

O projeto: manter-se vivo.

Tiro.

Pegue todos os teus anseios políticos e, diante da urna...

Tiro.

Eu vinha pensando numa comunicação. O tropicalismo tal como visto pelo Haquira me interessava. Em seu ensaio “Maio de 1968 ou a medida do impossível”, que integra o volume *Rebeldes e contestadores: 1968 – Brasil, França e Alemanha*, o autor flagra o modo como o movimento tropicalista integra ética e estética de forma radical. Enfrentando o difícil problema

de que o desdobramento da utopia pode ser a revolução ou o pragmatismo insuportável (cf. OSAKABE, 2008).

Somado a isso, eu pensava na verdade tropical do Caetano Veloso, cujo teor passa pelo tipo de relação do cantor com a esquerda. Simboliza essa relação a maneira como ele se refere, em seu livro memorialístico (*Verdade tropical*), a Agostinho da Silva. As ideias do filósofo, às quais ele parece ter tido acesso por terceiros, mais o fascinavam do que convenciam. Do ponto de vista de Caetano, era uma espécie de alternativa encantada ao desencantamento de um discussão esquerdista obsecada com a mais-valia. Era a utopia do Quinto Império que soava bem a Caetano, que traduz as ideias de Agostinho dizendo estarem elas

sempre mirando um horizonte de superação do estágio em que se encontrava o mundo liderado pelo Ocidente (a filosofia alemã, Marx, Freud, os Estados Unidos etc.), nunca deixando parecer que se tratava de uma mera nostalgia do catolicismo medieval português. Ao contrário: sendo ele tradutor de Hölderlin, e dos gregos, seu amor aos sincretismos afro-lusitanos ou luso-asiáticos (e mesmo afro-asiáticos) não se queria uma negação (ou uma desistência) das conquistas da era norte-europeia, e seu ecumenismo retomava paganismos vários prevenindo uma necessária superação do cristianismo: a era do Filho dará lugar à era do Espírito Santo, com Marx e tecnologia (VELOSO, p. 300-01).

Indo até Agostinho, no outono de 1966 encontro o “Ensaio para uma teoria do Brasil”. Ali está a profecia do Quinto Império associada ao Brasil. Um pouco como um Vieira a fazer a História do Futuro, Agostinho vai notar que Portugal teria assimilado de forma desastrosa o pragmatismo europeu, mas que o Brasil podia corrigir essa rota com as suas humanidade e criatividade. Para caracterizar o gênio brasileiro, o filósofo volta-se para as artes, notando, entre, por um lado, os ciclos arquitetônico do Nordeste e de Minas Gerais e, por outro, do que lhe é atual encontra, em comum, a característica de “se negar à aceitação da realidade exterior e de ver, para lá do real, um mundo, mais estável e mais verdadeiro, de irreal que se trata de pouco a pouco substituir ao mundo dos sentidos comuns” (SILVA, p.309), olhando para a poesia, “no sentido mais amplo”, vê o artista brasileiro como

capaz como nenhum outro de ligar, com um perfeito domínio técnico, expresso pela simplicidade, o sonho e a realidade, traduzindo nos apreensíveis termos do sensível a fantasia que reside nas coisas, revelando pela humildade e a coetânea audácia de sua arte aquela delicada beleza e íntima verdade que tanto se furta a quem vê o Universo apenas sob critérios de utilidade (SILVA, p. 309).

Tal superação do real e do utilitário Agostinho o buscará num brasileiro mais específico. Nessa busca, começará por rechaçar os sulistas de São Paulo e Paraná por serem aqueles que teriam tido o papel de fazer o utilitarismo triunfar por aqui. Separará como reserva de matéria-prima e território para futura ocupação o Mato Grosso e Goiás, vindo a caber a Minas Gerais o papel de “reserva de sonho”, como uma Bela Adormecida, categoria na qual também porá o Nordeste da zona do açúcar. Distinguirá como ponto de apoio para a superação do utilitarismo a parte do Nordeste que lhe parece viva e atuante, conforme ele redige:

O Nordeste que nos aparece vivo e atuante, o que dá a todo Manifesto Regionalista seu abstracto de proclamação e de concitamento, de mobilização, é o outro Nordeste, o Nordeste puro e violento, estóico e místico, ousado e paciente, despidido de ambições e não vivendo nunca o passado, amigo da terra e emigrante nato, o Nordeste do Polígono das Secas, dos quase desertos do Ceará e do Rio Grande, e dos nítidos, ásperos, despídos cimos da Borborema, tão evocadores das paisagens da meseta peninsular. É o Nordeste do homem que, jamais esquecendo o seu sertão, sabe bater-se como ninguém nos urbanismos do Sul e pelo contacto com outros volta destino à terra de que partiu, como um contínuo fermento na massa já predisposta dos seus patrícios (SILVA, p. 318).

Este seria um Nordeste a quem a técnica e o utilitarismo não seduziriam pois “parece que a vocação o mantém, como às vezes acontece com os indivíduos, no regime das vacas magras, como que seguro de que o tempo das vacas gordas seria o menos interessante do sonho. Uma natureza agreste forma rijamente os homens e tão madrastra se lhes mostra, a eles que a adoram, que só um caminho lhes resta: o de ser forte para sobreviver, o de emigrar para vencer” (SILVA, p.309, p. 319).

Conforme Renato formula: “O campo, fertilizado com o sangue de muitas gerações, começa a colher os frutos ético-políticos mais adequados à realidade extrema em que cada erro pode custar a vida” (FREITAS, JR, p. 46, grifo do autor).

O nordestino tal como visto por Agostinho e o morador da quebrada tal como revelado por Renato se unem nos seus carâteres agrestes e, por tal qualidade, são supostamente imunes à aclimação ao projeto utilitarista. Ainda que conviva com sulistas cultivados, essa figura sempre retornará, sempre carregará o seu sertão, esse professor de moral que ensina o valor mais fundo do sonho, um valor que supera as eventuais regalias que se ofereçam.

Essa porra é um campo minado
 Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui,
 Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
 A minha vida é aqui e eu não preciso sair
 É muito fácil fugir mas eu não vou.
 Não vou trair quem eu fui, quem eu sou
 Eu gosto de onde eu tô e de onde eu vim,
 Ensino da favela foi muito bom pra mim
 Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão
 E eu sempre respeitei qualquer jurisdição, qualquer área,
 Jd. Santo Eduardo, Grajaú, Missionária,
 Funchal, Pedreira e tal, Joaniza
 Eu tento adivinhar o que você mais precisa
 Levantar sua “goma” ou comprar uns “pano”,
 Um advogado pra tirar seu mano
 No dia da visita você diz,
 Que eu vou mandar cigarro pros maluco lá no xis.
 (RACIONAIS MC’S apud FREITAS JR., p. 38)

Como o cacto áspero e intratável do famoso poema de Manuel Bandeira, estamos diante de uma figura resistente que promete não ceder ao utilitarismo e, por isso, ao olhar de Agostinho, pode figurar como potencial construtor do Quinto Império. Lá onde a conquista econômica não foi aceita como realização do sonho, lá onde o valor mais fundo pôde ser preservado, restaria um outro jeito de fazer, um jeito que faz humanidade. Esse jeito é brasileiro e inclui violência, o que me leva à beira de um precipício, talvez?

Renato enfrenta isso com a sua ideia de fazer política com o passado: “Todo passado devolve, portanto, as marcas da injustiça, escravidão, guerras, colonização, extermínio, dor, mas também nos recorda de seus impulsos redentórios, seus desejos postergados, suas lutas inconclusas. Para compreender e reivindicar esse passado deve-se negar o axioma “ordem e progresso”, ler o lugar da dor, do sofrimento, daqueles que caíram no esquecimento ao serem devastados pela tempestade aterradora do progresso” (p. 94). Nesse sentido, Renato chegará ao termo “guerra política”, termo em que pesa a força bruta do termo “guerra”, mas que talvez fosse mais acertado entender como uma força agreste, tendo em vista que os alistados para essa guerra são os mortos que só poderão lutar se alguém fizer a rememoração, que é o que Renato faz no movimento final de sua dissertação. Seu materialismo o levará a postular: “Não há o Messias, nós o somos” (p. 95), que o poeta explica nos seguintes termos: “a nós também foi dada uma parcela fraca de poder messiânico pela história dos oprimidos a fim de redimir o passado. (...) Trata-se de uma relação dialética entre o hoje e o ontem, pela qual o presente dá cognoscibilidade ao passado, e este, quando compreendido, dá a força messiânica necessária para o êxito da luta presente”.

Renato, emigrante, mãe retirante, avô jagunço matador, bacharel, messianismo materialista. Equilíbrio difícil de revolução e pragmatismo. Agreste.

Curitiba, 25 de Outubro de 2018.

Referências

FREITAS JR, Renato de Almeida. **Prisões e quebradas**: o campo em evidência. Dissertação. 2017. 100f (Mestrado em Direito) – Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

OSAKABE, Haquira. 1968 ou a medida do impossível. In: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Org.). **Rebeldes e contestadores**: 1968 – Brasil, França, Alemanha. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

SILVA, Agostinho da. Ensaio para uma teoria do Brasil. In: **Ensaio Sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira I**. Lisboa: Âncora, 2000.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1997.

RACIONAIS MC’S. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em agosto/2019.

Aceito em dezembro/2019.

O CORPO, A VIOLÊNCIA E A LIBERDADE EM ALGUNS POEMAS DE CESARINY

BODY, VIOLENCE AND FREEDOM IN SOME CESARINY POEMS

Raquel dos Santos Madanêlo Souza*

UFMG

Resumo: O objetivo deste estudo é refletir sobre os sentidos do corpo, da violência e da liberdade em alguns poemas do livro *Pena Capital*, de Mário Cesariny. Para isso, parte-se da leitura da tese de Maria de Fátima Marinho sobre o surrealismo em Portugal e de texto de Jaime Ginzburg sobre Adorno e a poesia em tempos sombrios. Os poemas do livro citado de Cesariny parecem propor que a liberdade do corpo, da linguagem e das formas literárias funcione como tentativa de superação do cerceamento político, em Portugal, durante o Estado Novo.

Palavras-chave: Corpo. Violência. Liberdade. Mário Cesariny.

Abstract: The aim of this study is to reflect on the senses of the body, violence and freedom in some poems in the book *Pena Capital*, by Mario Cesariny. For this, we start by reading Maria de Fátima Marinho's thesis on surrealism in Portugal and Jaime Ginzburg's text on Adorno and poetry in dark times. The poems of Cesariny's quoted book seem to propose that the freedom of the body, language and literary forms works as an attempt to overcome the political curtailment in Portugal during the Estado Novo.

Keywords: Body. Violence. Liberty. Mário Cesariny.

Em *Pena Capital*, livro do escritor português Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006), as “MONSTRUOSIDADES COMO ESTA FAMOSA ‘CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL’ SOB A QUAL SUFOCAMOS” (CESARINY, 1982) é um dos versos-chave do penúltimo poema – todo escrito em caixa alta, com título em minúsculas -, chamado:

o regresso de ulisses

O HOMEM É UMA MULHER QUE EM VEZ DE TER UMA CONA TEM UMA PIÇA,
O QUE EM NADA PREJUDICA O NORMAL ANDAMENTO DAS COISAS E ACRESCENTA
UM TIC DELICIOSO À DIVERSIDADE DA ESPÉCIE. MAS O HOMEM É UMA MULHER
QUE NUNCA SE COMPORTOU COMO MULHER, E QUIS DIFERENCIAR-SE, FAZER
CHIC, NÃO CONSEGUINDO COM ISSO SENÃO PRODUZIR MONSTRUOSIDADES

* Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo (2008) e Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: raquelsmsouza@gmail.com

COMO ESTA FAMOSA “CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL” SOB A QUAL SUFOCAMOS MAS QUE, FELIZMENTE, VAI DESAPARECER EM BREVE.

PELO CONTRÁRIO, A MULHER, QUE É UM HOMEM, SOUBE SEMPRE GUARDAR AS DISTÂNCIAS E NUNCA PRETENDEU SUBSTITUIR-SE À VIDA SISTEMATIZANDO PUERILIDADES COMO FILOSOFIA, AVIAÇÃO, CIÊNCIA, MÚSICA (SINFÓNICA), GUERRAS, ETC. ALGUNS PEDANTES QUE SE TOMAM POR LIBERTADORES DIZEM-NA “ES CRAVA DO HOMEM” E ELA RI ÀS ESCÂNCARAS, COM A SUA CONA, QUE É UM HOMEM.

DESDE O ÍNICIO DOS TEMPOS, ANTES DA ROBOTSTÓNICA GREGA, OS ÚNICOS HOMENS-HOMENS QUE APARECERAM FORAM OS HOMENS-MEDICINA, OS HOMENS-XAMÃS (HOMOSSEXUAIS ARQUIMULHERES). ÊSSES E AS AMAZONAS (SUPER-MULHERES-HOMENS). MAS UNS E OUTRAS ERAM DEMAIS DEMAIS. E DESDE O INÍCIO DOS TEMPOS QUE PENÉLOPE ESPERA O REGRESSO DE ULISSES. MAS O REGRESSO DE ULISSES É O HOMEM QUE É UMA MULHER E A MULHER QUE É UMA MULHER QUE É UM HOMEM. (CESARINY, 1982)

Além das evidentes e complexas questões de gênero, das proposições predicativas que subvertem a lógica mais tradicional da língua portuguesa e da estrutura peculiar do texto, a voz poética um tanto argumentativa afirma, em visível contentamento, o fim próximo daquele modelo civilizacional. Mas por que expressar felicidade diante do eminente desaparecimento do Ocidente? O livro em questão, amplo, complexo e diverso, tanto do ponto de vista temático quanto formal, aponta para algumas hipóteses que podem ser analisadas a partir da investigação de elementos relacionados ao corpo, à liberdade e à violência, tópicos que aparecem distribuídos ao longo de alguns dos 84 textos que compuseram a edição da obra lançada, primeiramente, em 1957, e ampliada pelo poeta, em nova publicação de 1982.

O primeiro poema do livro, intitulado “notícia”, que ao contrário do citado anteriormente é todo escrito em letras minúsculas, apresenta um sujeito que assume uma postura um tanto desdenhosa e *blasé*, semelhante à da voz de “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro:

notícia

Enquanto três camelos invadiam o aeroporto do Cairo e o pessoal
de terra loucamente tentava apanhar
os animais
eu limpava as minhas unhas
quando acabava de ser identificada a casa onde viveu
Miguel Cervantes, em Alcalá de Henares,
eu saía para o campo com Rufino Tamayo
enquanto um português vivia trinta anos com urna bala alojada
num pulmão
chegava eu ao conhecimento das coisas
Report this ad
Agora já não há braseiros e os destroços foram removidos

os animais espantaram-se
e como se isso não fosse desde já um admirável e surpreendente
esforço na nossa acção de escritores
afogado num poço canta um homem
ORADOUR-SUR-GLANE

Gritos brancos gritos pardos gritos pretos
não mais haverá braseiros – os destroços foram
removidos

E não esquecendo o esforço daquele outro
que para aquecer o ambiente apareceu morto
e não enviou convite nem notícia a ninguém
Mundo mundo vasto mundo
(Carlos Drummond de Andrade)
os conspiradores conspiram
os transpiradores transpiram
os transformadores aspiram
e Deus acolhe tudo num grande cesto especial

A lei da gravidade dos teus olhos, mãe,
a lei da gravidade aqui está: é um poeta
num barco a gasolina não não não é um operário
com um martelo na mão muito depressa
os automóveis passam o rapazio grita
o criado serve (se não servisse, morria)
os olhos em vão rebentam a pessoa levantou-se
tantas crianças meu Deus lá vai o meu amor

Também ele passou trezentas vezes a rampa
– que estranhas coisas passaram! Os poetas é que
sabem

construção construção
progresso no transporte

ORADOUR-SUR-GLANE

Souviens-toi

REMEMBER (CESARINY, 1982)

Enquanto “limpava” as suas “unhas”, fatos estranhos, inverossímeis¹ e, a princípio, descontraídos – como o aparecimento de um camelo² no aeroporto do Cairo e a identificação da casa de Cervantes em Alcalá – faziam com que se chegasse “ao conhecimento das coisas”. Mas quando lemos o verso “Agora já não há braseiros – os destroços foram/ removidos”, aquele eu inicial que parecia algo distante e indiferente diante do que o cercava, passa a ser um sujeito que aponta, em tom de ironia, para o “esforço” “admirável e surpreendente” da ação dos “escritores” frente aos acontecimentos correntes. No meio do texto, um verso em caixa alta, formando uma única estrofe, torna-se evidente em meio às letras em formato menor: “ORADOUR-SUR-GLANE” (CESARINY, 1982). Essa expressão que dá nome à aldeia francesa vitimada pelo massacre de seus habitantes durante a segunda guerra Mundial é o destaque formal e semântico do poema de Cesariny. Homens fuzilados e queimados em celeiros; mulheres e crianças também queimadas na Igreja da Aldeia e um total de mais de 600 pessoas massacradas em 1944. Esse é o relato que se encontra registrado na história do pequeno povoado. Mas no poema lido, há apenas a figuração do nome daquela cidade e a referência, metonimicamente repetida, aos “braseiros”, que não mais existirão, já que os destroços - restos humanos e materiais fundidos pelo fogo - foram removidos. Além dessa imagem, temos em outra estrofe um lamento em tom interjectivo: “tantas crianças meu Deus”, que pode ser uma referência aos infantes também vitimados pela violência daquela guerra. Na sequência, um verso do “Poema de sete faces” é textualmente citado: “Mundo mundo vasto mundo” / (Carlos Drummond de Andrade)” (CESARINY, 1982), e, na linha seguinte, o nome do escritor mineiro surge inserido entre parênteses. Do poema de Drummond, o que poderia aproximar-se daquela tragédia? Um sujeito que se sente fraco, impotente e abandonado por “Deus” no “vasto mundo”? Ou um poeta que ao invés de uma rima para seus versos buscaria uma solução? Sem obter as respostas que possam ser sugeridas, a leitura prossegue por um texto complexo e pouco afeito a elaborações lógicas:

a lei da gravidade aqui está é um poeta
 num barco a gasolina não não não é um operário
 com um martelo na mão muito depressa

A forma visual, bastante recorrente e evidente no poema e no livro, isola uma expressão que localiza, num aqui e agora imprecisos, a identificação entre a lei da gravidade e um poeta em um barco veloz. Em seguida, o advérbio de negação também isolado é repetido por três vezes, e a gravidade, agora, é o operário, com um martelo na mão (e talvez uma foice? Poderia perguntar o leitor). Essa lei, que ao que parece fala não da atração entre os corpos, mas sim do peso inerente à situação de guerra figurada ali, traz no poeta e no operário duas forças que poderiam atuar nessa realidade. Mas a vida continua e o cotidiano se sobrepõe ao horror da guerra, a despeito da tragédia destacada nos versos. Retornando ao título, pode-se pensar que as notícias variadas de um jornal pouco convencional aparecem justapostas, ao lado daquilo que poderia ser ali uma manchete, em caixa alta: o nome da cidade francesa, repetido mais uma vez nos versos finais do poema. Na sequência, e também como uma estrofe de apenas

¹ Ao falar sobre o Surrealismo em Portugal e sobre a obra de Mário Cesariny, Maria de Fátima Marinho afirma que haveria em parte da produção do poeta um: “caos provocado por imagens devedoras de uma poética diretamente influenciada pelas doutrinas francesas de André Breton”(…). (MARINHO, p. 338).

² Maria de Fátima Marinho aponta para o “inverossímil” em *Pena capital*.

um verso e escrito em francês: “Souviens-toi” e, por último, um verso isolado e sinônimo ao anterior, mas em língua inglesa: REMEMBER. Nesse sentido, é possível deduzir que o poema “notícias” aborda a violência do massacre, que figuraria misturado a informações variadas, que banalizariam a gravidade do evento; mas ao tornar-se matéria de um poema, na obra de Cesariny, teríamos um processo de eternização dos horrores da guerra, através da ação do poeta e da ação dos leitores diante da obra e da constante atualização desse horror que é proporcionada pelas leituras realizadas pelo público.

Já em “vinte quadras para um dadá II”, temos um eu que se sente perdido numa espécie de desconcerto íntimo, cuja tradição parece ligar-se, na história da literatura portuguesa, à do poema “Comigo me desavim”, do escritor seiscentista Sá-de-Miranda. Essa formulação intimista, que aparece no poema do escritor surrealista através dos versos: “Eu estou presente/ todo eu sou sim/ e é de repente/ não dou por mim” (CESARINY, 1982), aponta ainda para outra leitura da tradição lusitana, que se desdobra na representação do sujeito, na modernidade, na conhecida quadra de Mário de Sá-Carneiro³, no poema 7, e cujo primeiro verso afirma: “Eu não sou eu nem sou o outro”. E não é à toa que se faz, novamente, a aproximação entre a poesia de Cesariny e a do escritor modernista, na análise aqui proposta, já que na nona quadra temos os versos que explicitam a referência intertextual por meio do quarteto: “Os ébrios, êsses/ passam de largo/ Ai Sá-Carneiro/ Carneiro amargo”⁴. E, para além desse desencontro consigo mesmo, representado nesse poema e em vários outros de *Pena capital*, temos um eu que não se sente apenas narcisicamente autocentrado em sua subjetividade, mas que olha com desprezo para a realidade histórica portuguesa: “Fui-me à de lata/ sangrenta escura/ patrícia pata/ da dita dura”. Há uma representação de descaramento ou ousadia na atitude paródica do sujeito, através do uso da expressão coloquial “Fui-me à de lata”. E nesse gesto atrevido, descreve-se o governo ditatorial como um corpo animal, metonimicamente representado pela “pata” “patrícia” da formalmente satirizada, sonoramente rimada e desconstruída “dita dura”. Contra essa forma de governo, são elaboradas perguntas que colocam em questão a ação das “burguesinhas” e dos “vizinhos”: “Sabeis lutar?/ Sabeis perder?/ Viver? Morrer?/ Que heis-de fazer?”. Mas parecendo não ter ainda respostas a essas questões, o poema é finalizado com a retomada das ideias expressas nos versos iniciais que, no entanto, figuram um sujeito que parece modificado e melancólico e que desejaria ser antes incapacitado de ver, apesar de se mostrar desejoso de estar: “Pois no que vi/ não ver é que há/ e eu estou ali/ não estando lá”. O desejo de distanciamento da situação pode ser interpretado como o de um sujeito que pretende alcançar o fim ditadura, de modo a não ser obrigado a ver o que não quer; e que se encontre em uma situação em que se possa estar pleno e por inteiro, e não cindido, como nos primeiros versos deste poema e nos versos de Miranda e Sá-Carneiro.

³ Outra referência explícita a Mário de Sá-Carneiro encontra-se no poema “ode a outros e a maria helena vieira da silva”, cujo último verso é: “nossa nossa senhora de Paris”. “Nossa Senhora de Paris” é um dos poemas do livro *Indícios de Oiro*, publicado postumamente à morte do poeta Sá-Carneiro.

⁴ Para José Cândido Martins, da Universidade do Minho, haveria uma relação parodística entre o poema de Cesariny e a “Dispersão”, de Sá-Carneiro.

Já na segunda parte do livro, temos um dos poemas mais emblemáticos de Cesariny:

“You are welcome to Elsinore”.

Entre nós e as palavras há metal fundente
entre nós e as palavras há hélices que andam
e podem dar-nos a morte violar-nos tirar
do mais fundo de nós o mais útil segredo
entre nós e as palavras há perfis ardentes
espaços cheios de gente de costas
altas flores venenosas portas por abrir
e escadas e ponteiros e crianças sentadas
à espera do seu tempo e do seu precipício

Ao longo da muralha que habitamos
há palavras de vida há palavras de morte
há palavras imensas, que esperam por nós
e outras, frágeis, que deixaram de esperar
há palavras acesas como barcos
e há palavras homens, palavras que guardam
o seu segredo e a sua posição

Entre nós e as palavras, surdamente,
as mãos e as paredes de Elsinore

E há palavras nocturnas palavras gemidos
palavras que nos sobem ilegíveis à boca
palavras diamantes palavras nunca escritas
palavras impossíveis de escrever
por não termos connosco cordas de violinos
nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar
e os braços dos amantes escrevem muito alto
muito além do azul onde oxidados morrem
palavras maternais só sombra só solução
só espasmos só amor só solidão desfeita

Entre nós e as palavras, os emparedados
e entre nós e as palavras, o nosso dever falar

Como aponta Perfecto Cuadrado no livro *Século de Ouro*, o título do poema remete para o Hamelet de Shakespeare, quando no Ato II, Hamlet dá as boas-vindas, no castelo de Elsinore, aos velhos amigos Rosencratz e Guildenstern, convocados pelo Rei sob o pretexto da ‘loucura’ do Príncipe e destinados a ser os seus carrascos (sem eles o saberem) para serem afinal (sem eles suspeitarem) as suas vítimas. (CUADRADO, 2002).

Para Cuadrado, a convocação desse lugar, dentro da obra de Cesariny, deve-se ao contexto português da ditadura salazarista e das conseqüentes misérias da prisão. O poema iniciado pelo verso “Entre nós e as palavras”, que se constitui em uma anáfora, que é repetido ainda por quatro vezes ao longo das estrofes, representa o abismo existente entre o ser e a palavra. Além disso, é importante destacar ainda que o vocábulo “palavras” é utilizado 18 vezes nos 30 versos livres e sem rimas desse texto, que apresenta uma sonoridade que se evidencia pela repetição nada gratuita dessas estruturas lexicais. Essa repetição, algo excessiva, fala, em primeiro lugar, do que há entre o “nós” e as palavras: “metal fundente”, “hélices que andam”, “mãos e paredes de Elsinore”, “os emparedados” e, por fim, mas não menos importante: “o nosso dever falar”. Entre os sujeitos e a linguagem, uma forma de poder capaz de “dar-nos morte violar-nos tirar/ do mais fundo de nós o mais útil segredo”; ou seja, a existência de uma força capaz de empreender a violação do corpo a fim de extrair uma confissão, o que figuraria uma das formas de violência praticadas por um sistema ditatorial. Na estrofe seguinte, a “muralha que habitamos” tem palavras, de “vida”, “morte”; “imensas” e “frágeis”; “palavras homens”, agora justapostos, apontando para uma sinonímia entre ser e falar: “palavras que guardam/ o seu segredo e a sua posição”. Na terceira estrofe, “as mãos e as paredes de Elsinore”, quer dizer, a prisão que conduz os emparedados à busca de superação da violência: “o nosso dever falar”.

Esses versos reverberam outros versos de *Pena capital*, como em “poema”, em que o eu parece silenciado à força: “A minha boca/ perdeu a memória/ não pode falaras palavras”. O sentimento de cerceamento figurado pelas muralhas e paredes de Elsinore e de supressão do direito à palavra, já mencionado anteriormente, aparece ainda em “autoractor”, que tem na plateia de uma pretensa peça teatral, a presença de uma “metralhadora”, “nobre”, figura que aparece antes mesmo da estreia do espetáculo. E na ação que se encena, busca-se garantir aos atores apenas a liberdade de poder atuar: “Entre o amor que mata e o amor que se mata/ descem rápido o pano do 4º acto/ é o fim/ contanto que nos deixem representar ainda”. Como se vê, é preciso ter permissão para representar, mesmo que apenas no ensaio, especialmente quando se tem como público privilegiado uma arma capaz de calar os corpos que encenam.

Mas haverá alguma saída, em *Pena capital*, que se sobreponha à guerra, a esse silenciamento, à prisão e à violência? Em “a carta em 1957”, poetas e jornalistas, atentos aos “trabalhos eleitorais” que antecediam as eleições presidenciais de 1958, teriam um projeto: “Um Plano!/ exclamaram os poetas politas de Lisboa/ sabe deus se conforme/ com a excelsa dignidade que nos leva/ neste momento da consciência humana/ às eleições igualmente grandiosas” (CESARINY, 1982). E o poeta que realizava traduções de Rimbaud e produzia outros trabalhos voltados à literatura, se encena no texto premindo os “intestinos” (CESARINY, 1982): “A barriga é que estava cada vez pior/ a um febrão sucedia-se outro/ com mais sal e pimenta à volta do prato limpo/ os graves problemas da pátria enferma/ como que coincidiam (na região do corpo/ co’ aquela aguda sensação de desgraça”. Nesses versos, o poeta e a pátria encontram-se profundamente doentes. As escolhas lexicais que compõem o quadro apresentado apontam para essa relação

intestina entre o escritor e sua nação, denotando desprezo e incômodo expressos por meio do uso de verbos como “evacuar” e “vomitar” as “coisas más” de que desejava se desfazer. Mas em seguida a aproximação entre pátria e poeta é relativizada: “Diga-se agora em abono da verdade/ que um poeta nem sempre é tal qual uma pátria/ não tem hotéis nem caminhos de ferro/ nem imprensa por ele nem ordenado”. E o “plano” forjado por ele, de “louvar o ser amado/ ter amigos leais/ escrever (...)/ publicar/ e protestar”, ou como reforça ainda, “Este plano tão simples e tão nacional/ é que ficara longe da realização/ para amar com decência eram precisas muitas muitas [coisas]”. A aparente simplicidade do projeto esboçado encontraria, porém, muitos obstáculos; e aquele que se decidisse, por exemplo, a protestar, teria de arcar com as consequências decorrentes de um “pau” brutalmente lançado contra sua cabeça.

Vale destacar, ainda, algumas outras figurações do poeta na obra analisada. Em “pena capital”, poema que dá título ao livro, há um “Poeta, exorcismando no seu atelier nos astros”, representando o escritor que brada das alturas, a uma distância maior até que a daquele artista isolado na “torre de marfim”; já em “notícia”, como vimos anteriormente, há um sujeito que parece questionar a viabilidade de “ação” dos “escritores” diante da guerra. Neste sentido, seja estando próximo aos acontecimentos, ao forjar um simples plano de ação, como em “a carta de 1957”, por exemplo; seja distanciado dos acontecimentos, ao isolar-se entre os corpos celestes ou ao desejar não ser obrigado a ver tudo o que se passava a seu redor, o que percebemos no livro é a formulação de um questionamento constante sobre o significado e o poder da palavra e do poeta em tempos de sombrios⁵.

Em “corpo visível”, porém, parece afigurar-se uma esperança, ainda que vaga, de liberdade: “os dois amantes que hoje não dormiram vão partir/ nos braços da sua estrela”. E ainda, de forma explícita, “Livres/ digo Livres/ e isso não é só a grande rua sem fim por onde vamos/ viemos/ ao encontro um do outro”. A possibilidade de se libertar estaria no “Amor/ amor humano/ amor que nos devolve tudo o que perdêssemos”. Ocorre, porém, que nem mesmo o corpo parece livre àqueles que vivem em sociedade. Sobre isso, lemos em “Um poema de Luís Cernuda”, que fala sobre a relação amorosa entre Rimbaud e Verlaine, uma voz poética que afirma: “Mas a liberdade não é deste mundo, e os libertos/ Em ruptura com todos, tiveram de pagá-la por alto/ Preço”(CESARINY, 1982)

A liberdade seria, portanto, algo ainda inalcançável neste mundo. Quanto a essa ideia, ainda, vale a pena referir os versos finais de “um canto telegráfico” em que se lê:

O AMOR REDIME O MUNDO diziam eles/ mas onde está o mundo senão aqui?
(CESARINY, 1982)

Sobre esta pergunta final, parece que não há a formulação de uma resposta neste poema. Mas diante desse mundo que aparece representado em *Pena capital*, em que a guerra, a ditadura e a sociedade submetem as pessoas a diversas formas de violência, faz sentido verificar o contentamento do sujeito de “o retorno de Ulisses” que descrevia o desejo do fim da monstruosa “‘CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL’ SOB A QUAL SUFOCAMOS MAS QUE, FELIZMENTE, VAI DESAPARECER EM BREVE”.

O fim desse modelo civilizacional, inserido na era de extremos, nas palavras de Hobsbawn, seria, então, a única resposta possível para se fugir do ambiente sufocante e brutal desse Ocidente

⁵GINZBURG, 2003.

em crise. E o que se pode verificar a partir da leitura de *Pena capital*, de Mário Cesariny, é a maneira como se dá o “empenhamento revolucionário” (GUIMARÃES, 2004) do Surrealismo, a partir da busca constante pela liberdade do corpo, da linguagem e das formas literárias e, também, do amor, como formas de superação das brutalidades das guerras e das ditaduras.

Referências

CESARINY, Mário. **Pena capital**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

CUADRADO, Perfecto. Estudo – “You are welcome to Elsinore”. In: SILVESTRE, Osvaldo M.; SERRA, Pedro (Orgs.) **Século de Ouro**. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX. Lisboa: Cotovia; Coimbra: Angelus Novus, 2002. 666 p.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 61-69, 2003.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS; José Cândido. A paródia Carnavalesca no Surrealismo Português e a teorização de Mikhail Bakhtin, in *Letras&Letras*, s/d. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm>. Acesso em: 31 ago. 2019.

MARINHO, Maria de Fátima. **O surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1997.

Recebido em agosto/2019.

Aceito em outubro/2019.

“O QUADRO SENSÍVEL DO POEMA”: O LUGAR DA POESIA NA OBRA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

“THE POEM’S SENSITIVE FRAMEWORK”: THE PLACE OF POETRY IN SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN’S WORK.

Rogério Camargo*

FAE

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar o ideário de poesia presente na obra da poeta portuguesa Sophia de Melo Breyner Andresen. Para tanto, serão utilizadas as reflexões presentes nas “Artes poéticas” escritas pela autora, bem como algumas reflexões crítico-teóricas acerca da relação do poeta com a tradição, a exemplo do que propõe T.S. Eliot. No caso de Sophia, o poema aparece como elo entre a noção de totalidade perseguida pela poeta e o próprio real que lhe serve de base para o exercício poético. Muitas vezes, essa relação se vê ameaçada pela dinâmica do tempo e espaço em que a autora vive. Assim, a busca de tal unidade, ao mesmo tempo em que se manifesta na própria escrita do poema, é posta em xeque pelo ato mesmo de escrever.

Palavras-chave: Sophia de Melo Breyner Andresen. Poesia. Realidade.

Abstract: This article aims to investigate the ideas of poetry present in the work of Portuguese poet Sophia de Melo Breyner Andresen. To this end, we will use the reflections present in the “Poetic arts” written by the author, as well as some critical-theoretical reflections about the relationship of the poet with tradition, as proposed by T.S. Eliot. In Sophia’s case, the poem appears as a link between the notion of wholeness pursued by the poet and the real itself that underlies her poetic exercise. This relationship is often threatened by the dynamics of time and space in which the author lives. Thus, the search for such unity, while manifesting itself in the poem’s own writing, is challenged by the very act of writing.

Keywords: *Sophia de Melo Breyner Andresen. Poetry. Reality.*

Introdução

Nascida na cidade do Porto, a poeta portuguesa Sophia de Melo Breyner Andresen (1919-2004) deu continuidade e vigor a uma poesia cuja marca principal está na indagação metafísica sobre a problemática condição do homem moderno. Mas, ao contrário de muitos autores do seu tempo, que associavam a experiência de choque da modernidade ao prosaísmo, sarcasmo e novidade, Sophia imprimiu em sua poesia, conforme os dizeres de Manuel da Costa Pinto (2004), “um tom mais solene, em que o ofício da escrita equivale à busca do absoluto – sem

*Doutor em Letras. Email: lrcamargo.roger@hotmail.com

contudo se divorciar do mundo concreto, mas buscando nas coisas elementares um tipo de sacralidade” (PINTO, 2004), ou, como escreveu Eduardo Lourenço (1975), a procura por uma “aliança primitiva”, onde esse mesmo real adquire sentido de verdade.

Dessa postura, advém uma atitude de retorno à essência das coisas, resistindo à parcela das estéticas de total recusa, ruptura e contestação que marcam a modernidade, sem, no entanto, deixar de lado o peso de uma aguda consciência do seu próprio tempo, marcado por um profundo sentimento de divisão que a poeta procura superar.

Como tantos poetas, Sophia também escreveu e falou a respeito de seu próprio fazer poético. Para além dos cinco textos que compõem suas *Artes poéticas*, publicou, em 1975, um importante ensaio intitulado *O nu na Antiguidade Clássica*, no qual discorre acerca do mundo grego, sua arte e características, tendo como premissa sobretudo a representação da nudez na estatuária antiga. Escreveu também um breve artigo intitulado “Poesia e realidade”, publicado na *Revista de Artes e Letras*, em 1960, em que distingue a poesia em si, a relação do homem com a poesia e o conceito de poema. Finalmente, concedeu inúmeras entrevistas ao longo da vida, nas quais fala, entre outras coisas, acerca de sua visão de mundo, seus versos e a relação entre os dois.

Assim sendo, o objetivo deste trabalho é investigar a concepção de poesia na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. A hipótese que norteia estas reflexões parte da premissa de que, para a autora, a poesia é a via de acesso para um ideal de totalidade e inteireza, cuja existência é constantemente ameaçada pelo próprio modo como o homem se relaciona com o real.

“Um princípio incorruptível”

Na primeira de suas *Artes poéticas*, publicada, inicialmente, no livro *Geografia*, de 1967, contando o episódio de uma visita feita a uma loja de produtos artesanais, “uma loja de barros”, na cidade de Lagos, Sophia apresenta uma das metáforas mais significativas a respeito da função do poeta e da poesia de seu tempo. Fazendo um paralelo entre a realidade portuguesa e a realidade grega, estabelece um dos pontos cruciais, uma espécie de síntese, de toda a sua obra: a necessidade de uma religação, do restabelecimento de uma aliança primitiva há muito rompida com o mundo e com o real. Para tanto, dentre as peças encontradas na loja, elege como símbolo dessa aliança uma ânfora. Não, porém, qualquer ânfora, mas uma feita de um barro que, “desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana” (ANDRESEN, 2015a, p. 889):

Em Lagos em Agosto o sol cai a direito e há sítios onde até o chão é caiado. O sol é pesado e a luz leve. Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra. A sombra é uma fita estreita. Mergulho a mão na sombra como se a mergulhasse na água. A loja dos barros fica numa pequena rua do outro lado da praça. Fica depois da taberna fresca e da oficina escura do ferreiro. Entro na loja dos barros. A mulher que os vende é pequena e velha, vestida de preto. Está em frente de mim rodeada de ânforas (ANDRESEN, 2015a, p. 889).

Interessante notar, de saída, que o caminho até a loja é permeado de um contraste entre luz e sombra, claridade e escuridão, sem que, no entanto, haja predomínio de um sobre outro.

Assim, o local escolhido para falar da religação “da medida humana” com o sagrado não é completamente luminoso, nem totalmente escuro, mas um lugar onde paira uma “doce penumbra” (ANDRESEN, 2015a, p. 889), como que o resultado de duas forças que se opõem sem que cheguem a subjugar-se completamente. Nesse ambiente, diante das louças espalhadas por todos os cantos, “formas que através dos séculos vêm de mão em mão” (ANDRESEN, 2015a, p. 889), a poeta se sente como que estando na Grécia: “A loja onde estou é como uma loja de Creta” (ANDRESEN, 2015a, p. 889). E, observando as ânforas, reflete a respeito do estatuto da própria arte enquanto poeta, arte esta que exige de si um olhar mais apurado, limpo e ascético. A ânfora, ademais, é também vista como um símbolo de uma beleza, cuja particularidade não pode ser descrita num plano estético, mas somente numa dimensão poética que, ironicamente, vai além das palavras, “tão evidente, tão certa que não pode ser descrita” (ANDRESEN, 2015a, p. 889).

Igual a todas as outras, cujo modelo fora tantas vezes repetido, a ânfora é também sinônimo de uma tradição, que, no entanto, renova-se e mantém-se pelo fato de possuir um “princípio incorruptível” (ANDRESEN, 2015a, p. 890)

Com outras palavras, o poeta e crítico T. S. Eliot também falou dessa permanência da tradição e a relação com o talento individual de cada autor. Para ele, quando uma obra é tomada sem preconceitos do novo em relação ao antigo, pode-se perceber que não apenas o que há de melhor em um poeta, mas igualmente os momentos mais individuais de sua obra são justamente aqueles nos quais os antepassados revelam de modo mais vigoroso a sua imortalidade (ELIOT, 1972, p. 38).

Esse é, para Eliot, o sentido histórico de uma obra ao qual nenhum artista pode fugir. Ao contrário, dado que uma tradição não significa apenas a atribuição de um legado de uma geração a outra, nem a mera repetição mecânica de um modelo, é precisamente esse sentido histórico que permite não apenas a percepção da caducidade do passado, mas a sua presença. Por isso, nenhum poeta tem significação completa sozinho, mas, sim, a partir da relação que estabelece com os que o precederam. Nas palavras do autor, o sentido histórico leva o homem a escrever não apenas com a geração à qual pertence, “mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea” (ELIOT, 1972, p. 39).

No caso de Sophia, no interior da loja de ânforas está preservado o símbolo daquilo que não se quebrou. A ânfora representará a aliança primitiva tantas vezes referida como uma necessidade a ser preenchida para a plena concretude do eu. Todavia, embora, por instantes, deixe-se extasiar pela descoberta, a aguda consciência de seu próprio tempo presente não deixa de lembrá-la de que lá fora há um outro mundo, aquele que, de fato, é o seu.

Nesse mundo, a aliança foi quebrada e é dele e em relação a ele que advém um profundo sentimento de exílio e estrangeirismo:

Olho para a ânfora na pequena loja dos barros. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol. Olho para a ânfora igual a todas as outras ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida mas que nenhuma repetição pode aviltar porque nela existe um princípio incorruptível. Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol

nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino. O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece (ANDRESEN, 2015a, p. 890).

Conforme afirma, o mundo presente, no qual habita, pode ser um mundo, mas não é um reino. Longe da harmonia e do equilíbrio, o que nele impera é a individualidade egoísta que afasta o eu da plena comunhão com o todo. Por isso a necessidade de uma religação. Assim como o eu que procura, o reino do agora também está dividido e a tarefa do poeta será justamente a de tentar unir esse mundo fragmentado a partir de um projeto e atitude pessoal de envolvimento com o todo. Conforme escreve em “Poesia e Realidade”:

A atitude do poeta perante a Realidade é igual à atitude do amante perante um corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde. A poesia só é conhecimento por consequência, isto é, na medida em que de todo o encontro nasce necessariamente conhecimento. O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do Real. A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas (ANDRESEN, 1960, p. 53)

Todavia, a poeta sabe que não se trata de uma empreitada fácil. Como em um espelho que se partisse em mil pedaços, o eu que observa esse reino dividido se enxerga em cada fragmento, mas não aceita passivamente a divisão e busca reunificá-lo. “Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa” (ANDRESEN, 2015a, p. 890). O esforço dessa busca exige que se ocupe com aquilo que é detalhe, na esperança de uma totalidade, tal qual enuncia no poema homônimo à terceira de suas obras, *Coral*, publicada em 1950:

CORAL

Ia e vinha

E a cada coisa perguntava

Que nome tinha (ANDRESEN, 2013 p. 59 CORAL).

Do sentimento de ruptura, volta-se, imediatamente, para o de esperança em um reencontro que, cada vez mais, vai se firmando como propósito premente: “Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão” (ANDRESEN, 2015a, p. 890). Do fragmento, vê-se que a busca se orienta em dois eixos principais, inicialmente opostos, mas que procuram se harmonizar: o do amplo abstrato e o do ínfimo concreto, abarcando, no percurso, desde a imensidão das praias, do mar e do céu, até a concretude de uma pedra ou o transitório perfume de uma planta.

Ainda na “Arte poética I”, esse mesmo mar será o pano de fundo para a aliança provisoriamente restabelecida. Uma vez encontrado o símbolo da inteireza que vem de um tempo anterior à cisão, a atitude é a de deslocá-lo, transportando-o para esse mundo outro, irremediavelmente dividido. Para tanto, a ânfora é então comprada e posta de frente para o mar. Aliás, na poesia de Sophia, o mar cumpre inúmeras funções e uma das mais importantes é a de símbolo do

incomensurável, bem como uma via, um caminho de regresso para outro tempo, já conhecido, mas que se delineia no processo da jornada:

Navegavam sem o mapa que faziam

(Atrás deixando conluios e conversas
Intrigas surdas de bordéis e paços)

Os homens sábios tinham concluído

Que só podia haver o já sabido:

Para frente era só o inavegável

Sob o clamor de um sol inabitável [...] (ANDRESEN, 2015b, p. 40).

Esse mar, ora desconhecido, ora via de acesso a certa plenitude, será também inúmeras vezes cantado como um lugar de repouso e felicidade, diante do qual existirão como memória a casa antiga e o jardim da infância. “É por isso que eu levo a ânfora de barro pálido e ela é para mim preciosa. Ponho-a sobre o muro em frente do mar. Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas” (ANDRESEN, 2015a, p. 890).

A “aliança ameaçada”

Como já dito, trata-se de uma aliança provisória, porque sequer o sentimento de religação pode ser fruído com tranquilidade. Ao contrário, quanto mais se aproxima de uma possível retomada da unidade, mais evidente é o sentimento de ameaça e proscricção em face ao mundo que a rodeia. “*Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade*” (ANDRESEN, 2015a, p. 890, minha ênfase). A unidade, como se percebe, está ali, ao alcance da mão. No entanto, sua segurança não é garantida fora do ambiente ideal. No mundo da poeta, nada pode assegurar sua integridade, a não ser a palavra poética que, além de um modo de entendimento do real e do universo é, para Sophia, uma maneira de resistência a seu próprio tempo e lugar:

POEMA

Cantaremos o desencontro:

O limiar e o linear perdidos

Cantaremos o desencontro:

A vida errada num país errado

Novos ratos mostram a avidez antiga (ANDRESEN, 2015c, p. 102).

Em 1978, ao ser questionada pelo poeta e crítico Walmir Ayala a respeito do significado da poesia em sua vida, Sophia explicou: “A poesia é a minha explicação com o universo, a minha relação com as coisas, a busca duma totalidade, a criação quotidiana da liberdade” (ANDRESEN, 1978, p. 78, grifo nosso). Para ser livre e total, na visão da poeta, é preciso criar, e esse processo está relacionado a uma espécie de arte do ser e não de uma simples técnica.

No texto “Arte poética II”, também publicado inicialmente em *Geografia*, é precisamente esse o ponto de partida de suas considerações:

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. *Pede-me antes a inteireza do meu ser*, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. *Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta* (ANDRESEN, 2015a, p. 891, ênfase minha).

Negando a *kritike tekhnē*¹ dos gregos, a poesia não é vista pela poeta apenas como uma especialização. À moda de Heidegger – “A linguagem é a casa do ser. É nessa morada que habita o homem” (HEIDEGGER, 2005, p. 8) – Sophia entende que a poesia, porque feita de linguagem, é uma arte do ser e não apenas da técnica.

Na visão da poeta, entretanto, sendo o homem admitidamente falho e corruptível, a poesia, ao exigir o que não se quebra, o que não se desgasta, termina por pedir mais do que esse mesmo homem pode oferecer. Em outras palavras, pede do humano uma medida demasiadamente alta para essa humanidade. Ao impor da poeta que se livre de toda a possibilidade de corrupção, a poesia demanda não menos do que a atenção total para com um mundo, na essência, conspurcado.

Diante de tais exigências, o eu-poético se vê mergulhado num tormentoso paradoxo. E a solução para tal impasse não deixa de seguir via menos contraditória. Sendo a poesia seu *modo de explicação* com o universo, como afirma, será o poema, ao mesmo tempo, *um modo de convivência* com as coisas que compõem esse mesmo universo em sua totalidade, incluindo “a participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens” (ANDRESEN, 2015a, p. 891).

Como é possível perceber, as imagens que remontam a uma totalidade são uma verdadeira obsessão na poética de Sophia. O grande problema, no entanto, está no fato de a poeta buscá-la em um mundo que, em tudo, representa o contrário do desejado:

o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão (ANDRESEN, 2015a, p. 891, ênfase minha).

Se, para Sophia, a poesia exige uma atenção total em relação ao real, pede-lhe que viva “atenta como uma antena”, de maneira que, ao poeta, é impossível furtar-se à vida concreta, conforme escreve na “Arte poética III²”:

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência,

¹ Traduzida, posteriormente, em latim por *ars critica*, a expressão era tomada na acepção antiga com o significado de “habilidade”, “técnica”, “perícia”.

² O texto é proveniente de um discurso proferido por Sophia, em 11 de Julho de 1964, no almoço organizado pela Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído a *Livro Sexto* (1962). Posteriormente foi incorporado como posfácio do mesmo livro.

influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. *Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum.* Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser (ANDRESEN, 2015a, p. 894, ênfase minha).

Para Sophia, o fundamento do poema está na relação que este permite estabelecer com o universo, uma vez que “quando há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato” (ANDRESEN, 2015a, p. 891).

A ânfora é, em princípio, artesanal. Contudo, paradoxalmente, para fazer parte do real, precisa transcender o real. Evidentemente, todo artesanato exige algum tipo de especialização, uma certa ciência, um trabalho, um tempo e uma estética. Todo poeta, nesse sentido, é também um artesão da palavra, um artífice da linguagem. Especificamente no caso da arte poética, o artesanato não nasce de si mesmo, mas da relação com uma matéria específica: a vida.

Se um poeta diz «obscuro», «amplo», «barco», «pedra» é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. E é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o «obstinado rigor» do poema. *O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos.* O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si. *E no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida.* (ANDRESEN, 2015a, p. 892, ênfase minha).

Nesse “quadro sensível do poema” é que a poeta procurará reconhecer o seu lugar.

“A unidade da nossa consciência”

Assim como a loja de barros, inúmeros outros lugares representam, na obra de Sophia, um lugar de inteireza. Dado que esse universo poético está constantemente sob ameaça, sob uma tensão que se torna mais evidente a cada poema, esses mesmos lugares, não raro, apresentam significados diferentes. Por vezes, até em um mesmo poema ou verso. No texto denominado na terceira de suas “Artes poéticas”, a casa aparece como um desses lugares onde Sophia igualmente procurará o restabelecimento de um reino e sua inteireza.

A esse lugar a poeta voltará através do exercício da memória: “A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira” (ANDRESEN, 2015a, p. 893). Essa felicidade, mais tarde, será confirmada por meio de uma leitura da tradição que a conduzirá pelas sendas sem volta do caminho grego. “Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas” (ANDRESEN, 2015a, p. 893).

A Maria da Conceição Casais, Sophia conta, em entrevista, a respeito do primeiro contato com a cultura e a mitologia gregas. Foi no mesmo ano em que aprendera a ler. Na época, Sophia recorda de ter passado alguns dias em umas termas com a sua mãe. Por não ter nada para ler, pediu que fossem em busca de algum lugar em que se vendessem livros:

Fomos a uma espécie de tabacaria, que era o único sítio onde aí se vendiam livros e escolhi um que se chamava *Mitologia Grega* porque me fascinei com as fotografias de diversas estátuas. Lembravam-me o mar, qualquer coisa da claridade, da respiração do mar e do ritmo das ondas. Mais tarde, quando tinha doze anos, encontrei uma tradução da *Odisseia* do Leconte de Lisle e lembro-me que esse livro tornou-me presente o Verão, o mar, *a relação com o mundo que eu queria* (ANDRESEN, 1989, p. 55, ênfase minha).

A descoberta desse mundo grego foi uma verdadeira revelação à pequena Sophia. E está de tal modo enraizado em seus escritos, que neles encontra rival apenas na onipresença da tradição cristã. Reafirmando o papel da poesia como uma constante perseguição do real, Sophia explica: “um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde *o pássaro do real* fica preso” (ANDRESEN, 2015a, p. 893, ênfase minha), fruto da já referida busca atenta.

Para a poeta, a procura de uma relação justa com o real a conduzirá a uma relação justa com a natureza e com o homem. “*Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor*” (ANDRESEN, 2015a, p. 893, ênfase minha).

Assim, longe de buscar na sabedoria dos antigos como um simples paliativo para a sua angústia, um modo de evitar o sofrimento a qualquer custo, a proposta de Sophia é jamais se furtar a esse sofrimento. Sua postura, nesse sentido, é a de um altivo enfrentamento desse doloroso espetáculo, ainda que o preço a pagar seja o dilaceramento do próprio eu.

Por isso, sua poesia, tomada como uma moral, será também uma constante busca por justiça em um mundo essencialmente injusto. E é nesse aspecto que se encontra um dos pontos mais altos acerca do tema em toda a sua obra, verdadeiro manifesto da crença no papel social da arte como agente transformador do mundo do qual faz parte, conforme escreve ainda na “Arte poética III”:

E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: «Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça.» Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o Sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegramos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si

mesma. *O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência* (ANDRESEN, 2015a, p. 894, ênfase minha).

O mundo injusto de que fala a poeta é o seu mundo presente. A sua busca de um “estar-ser-inteiro inicial das coisas” (ANDRESEN, 2014, p. 77) exige um rito de regresso a um passado que ofereça bases sólidas para que, a partir de um presente despedaçado, possa projetar-se em direção a um futuro no qual poderá reaver o que se perdeu. A Grécia antiga representa esse tempo e o sagrado que a alma é o objetivo desse regresso. Para tanto, é necessária uma harmonização com a natureza e com as coisas que a visão grega formula e estabelece, conforme explica em entrevista concedida a Maria Armanda Passos:

A Grécia é um ponto de partida a que justamente é preciso regressar porque então o homem tentou partir da imanência, partir do seu estar na terra: estou na terra, sou mortal mas vou tentar viver a minha mortalidade com o máximo de verdade, o máximo de transparência, o máximo de... (ANDRESEN, 1982, p. 4).

Todavia, a Grécia de Sophia não é qualquer Grécia, mas aquela na qual os mitos e seus deuses ainda se fazem sentir, cujas presenças podem ser percebidas desde que se tenha a devida atenção. Ao mesmo tempo, diante de qualquer possibilidade de plenitude, existe sempre uma ameaça de destruição à qual é preciso se opor.

Em busca do equilíbrio que percebe na arte grega, Sophia entenderá a poesia como uma forma de enfrentar a voragem, conforme explica em outra entrevista, desta vez concedida a Miguel Serras Pereira, em 1985: “Sem dúvida, a palavra é uma forma de não se ser devorado pelo caos, pela confusão, pela contradição e o tumulto, apesar de ter um pacto com tudo isso e de sem isso não atingir a sua plenitude” (ANDRESEN, 1985, p. 3).

Ainda assim, o mesmo poema que serve como via de combate é também parte da própria tensão que procura combater. É o que consta em sua “Arte poética IV”, publicada pela primeira vez em *Dual* (1972), talvez um de seus livros mais gregos: “Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, *numa tensão especial da concentração*” (ANDRESEN, 2015a, p. 895, ênfase minha).

Os deuses e ritos gregos representam a busca dessa inteireza, mas que, assim como o eu e o poema, também podem se quebrar a qualquer instante. Não se trata, portanto, de uma poética maniqueísta, na qual os opostos se repelem num jogo de tudo ou nada, mas, antes, de uma relação entre pares que, embora quase sempre se contradigam, fundam-se a partir de tensões e paradoxos, numa verdadeira dialética entre Caos e Cosmos:

Não temo a transparência mas sim a sua contínua destruição. Mallarmé disse que o poeta vem transformar o caos em cosmos. *Há um desorganizado, um balbuciante, uma confusão latente que nunca são completamente clarificados e ninguém consegue criar uma transparência total.* Delfos é “o lugar trágico” em que Apolo, deus da claridade, da transparência, da geometria e da música enfrenta o dragão, a serpente Python. E a palavra «pythô» significa «apodreço». Apolo não enterra a serpente, ela fica a apodrecer (ANDRESEN, 1982, p. 4, ênfase minha).

Para Sophia, o poema, em si, não é o caos, mas é proveniente de um caos que jamais se resolve completamente e que está na origem de todas as coisas. “O poema é arrancado ao caos e traz ainda a sua ressonância, os seus ecos.” (ANDRESEN, 1982, p. 4). Esse caos primevo não deve ser confundido com o mal, que se configura em uma negatividade plena “um puro princípio de destruição” do qual nada advém, senão o próprio mal (ANDRESEN, 1982, p. 4). O caos, conforme visto por Sophia, está relacionado a um mundo de coisas múltiplas, divergentes, contraditórias, muitas vezes assustadoras que ninguém pode organizar de todo dentro de si, tampouco decifrar e compreender de modo satisfatório. Ao mesmo tempo, não deixa de ser uma fonte de riqueza que tem como principal característica ser, desde o princípio dos tempos, uma força de recriação. “Em Hesíodo ao princípio era o caos. E na Bíblia ‘as trevas que cobriam a face do abismo’ são ainda o caos, do qual Deus vai tirar o mundo ordenado, dividindo as águas, dividindo a noite do dia....” (ANDRESEN, 1982, p. 4).

O caos é o princípio de todas as coisas. Uma vez que o objetivo da poeta é o retorno a esse princípio, evidentemente, sua poética não pode ignorar a fonte da qual tudo provém. De modo análogo, se o poema é tomado no sentido de um caos, o trabalho do poeta será o de transformar esse caos em cosmo, a busca do que chamou, em sua “Arte poética V” o “poema imanente” (ANDRESEN, 2015a, p. 898).

Mais Algumas Considerações

Conforme visto, um dos motivos mais insistentes na poética de Sophia de Melo Breyner Andresen diz respeito à relação do poeta com a realidade que o circunda. Devido à aguda consciência das fragilidades de seu próprio tempo e espaço, o poema surge como ponto intermediário entre o sujeito poético e um ideal sempre por alcançar. Tal ideal consiste na noção de uma inteireza que, embora quebrada, permanece intuída e que, por isso mesmo, move a poeta em busca de seu restabelecimento.

Tarefa árdua, só é possível graças ao olhar atento para essa mesma realidade. Nela, junto ao caos imanente, subjaz a possibilidade da ordenação criadora, de maneira que a postura do poeta diante do real é a de quem resiste à sucessão de rupturas, mediante “uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas” (ANDRESEN, 1960, p. 54). Isso porque, a toda ‘aliança ameaçada’ corresponde um ‘princípio incorruptível’, e vice-versa, de maneira que “o poema é o selo da aliança do homem com as coisas” (ANDRESEN, 1960, p. 54).

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poesia e realidade**. In: Colóquio - Revista de Artes e Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 8, Abril de 1960, p. 53-54.

_____. Artes poéticas. In: _____. **Obra poética**. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015a.

_____. **Coral**. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. **Dual**. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. **Navegações**. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015b.

_____. **O nome das coisas**. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015c.

_____. **“Poesia é criação cotidiana da liberdade”**. Entrevista de Walmir Ayala. Rio de Janeiro, 1978.

_____. **“Sophia: «E o brilho do visível frente a frente»**”. Entrevista de Maria da Conceição Casais. *In: Contemporânea*, 15 de março de 1989.

_____. Sophia de Mello Breyner Andresen: **“Escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos”**. Entrevista a Maria Armanda Passos. *In: Jornal de Letras*, 16 de fevereiro de 1982.

_____. **“Sophia: Sou uma mistura de Norte e Sul”**. Entrevista de Miguel Serras Pereira. *In: Jornal de letras*, 5 de fevereiro de 1985.

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. 2 ed. rev. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro - 2005

LOURENÇO, Eduardo. **Prefácio**. *In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Antologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1975. p. I-VII.

PINTO, Manuel da Costa. **Sophia de Mello Breyner deu vigor à poesia sobre o homem moderno**. Folha de São Paulo – Ilustrada, 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45631.shtml> Acesso em: 17 out. 2013.

Recebido em setembro/2019.

Aceito em outubro/2019.

DA SUBJETIVIDADE MELANCÓLICA: UMA LEITURA DE “ANOITECER”, DE FLORBELA ESPANCA

ON MELANCHOLIC SUBJECTIVITY: A READING OF “ANOITECER”, BY FLORBELA ESPANCA

Henrique Marques Samyn*

UERJ

Resumo: Temas associados à melancolia aparecem frequentemente na poesia de Florbela Espanca, mas esse motivo raramente é analisado mais minuciosamente. Este artigo tenciona apresentar uma leitura para “Anoitecer”, poema publicado no *Livro de “Soror Saudade”* (1923), enfatizando o modo como o cenário crepuscular e o tema da melancolia se articulam com uma subjetividade figurada como transcendente e indescritível.

Palavras-chave: Melancolia. Subjetividade. Florbela Espanca. Autoria feminina. Literatura portuguesa.

Abstract: Melancholy-related themes appear frequently in Florbela Espanca’s poetry, but rarely are analysed in detail. This paper aims to present a reading of “Anoitecer”, a poem published in *Livro de “Soror Saudade”* (1923), emphasizing the relation of the evening scenery and the melancholy motif with a subjectivity figured as transcendent and indescribable.

Keywords: Melancholy. Subjectivity. Florbela Espanca. *Female Authorship*. Portuguese Literature.

“Anoitecer”

“Talvez seja eu, com o meu tristíssimo poder de entristecer todos os que me estimam, todos os que comigo vivem, talvez seja eu que a entristeça às vezes” – escreve Florbela Espanca (1986, p. 135-136) em carta enviada à sua amiga Júlia Alves, datada de 8 de julho de 1916, antes de manifestar o desejo de encontrá-la pessoalmente; ideia que não se concretizaria até a morte da poetisa, quase uma década e meia depois. A insistência de Florbela em sua própria infelicidade aparece recorrentemente nas primeiras cartas enviadas à Júlia, que conhecera ainda em 1916, e que se tornaria sua maior confidente; é como se a – então ainda não publicada – escritora desejasse insistentemente enfatizar um aspecto de si considerado marcante por ela mesma. Já no início da correspondência enviada à amiga, a poetisa se descrevia como “triste, imensamente triste, duma tristeza amarga e doentia” (1986, p. 123); uns poucos meses depois, ressaltava: “Eu não sou feliz mas nem ao menos te sei dizer porquê” (1986, p. 166).

Não são essas as únicas passagens da correspondência florbeliana que remetem a um estado subjetivo no qual percebemos traços daquilo que, historicamente, passou-se a associar à

* Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é Professor Adjunto e pesquisador procientista do Instituto de Letras da mesma Universidade.

melancolia, em que pese toda a diversidade de acepções que esse conceito recebeu ao longo do tempo¹. Para além dos múltiplos (e baldados) esforços de “diagnosticar” os supostos problemas psicológicos, ou mesmo psiquiátricos, de Florbela, fato é que referências à tristeza são frequentes em sua correspondência – e são igualmente comuns em sua produção literária. Anuncia-o o título da primeira obra por ela publicada: o *Livro de Mágoas*, que já no poema de abertura ressalta ser “só de mágoas cheio” (ESPANCA, 2012a [1919], p. 83). Não obstante, já nesse primeiro livro o tratamento dispensado pela poetisa ao temário associado à melancolia demonstra uma notável complexidade, desfavorecendo análises que o abordem de modo monolítico; por esse motivo, resisto aqui à tentação de apresentar uma síntese, em vez disso limitando-me a destacar dois poemas que abordam esse mesmo motivo de maneira bastante diversa: “Eu”, em que a tristeza emerge associada ao esvaziamento da subjetividade e a um questionamento de cariz identitário; e “Neurastenia”, que tem por motivo a contingência da melancolia e a necessidade de encontrar meios para expressá-la.

É em respeito à densidade da poética florbeliana que apresento, neste artigo, uma análise de um único soneto, constante do segundo livro assinado pela autora; refiro-me a “Anoitecer”, estampado no *Livro de “Soror Saudade”*, publicado em 1923. Nesse poema, o tema da melancolia surge vinculado a um outro motivo recorrente na poética florbeliana: o crepúsculo, também figurado em poesias presentes em todas as obras da autora, igualmente de modo plurívoco². Por conta dessa “complexidade inerente” (SAMYN, 2016, p. 34) à obra de Florbela, proponho-me aqui a apresentar uma leitura em profundidade de “Anoitecer”, numa tentativa de explorar de que modo a figuração do momento crepuscular e o tratamento da melancolia se articulam, nessa composição, de modo singular e específico.

Começo transcrevendo o soneto (ESPANCA 2012b [1923], p. 117):

A luz desmaia num fulgor d’aurora,
 Diz-nos adeus religiosamente...
 E eu que não creio em nada, sou mais crente
 Do que em menina, um dia, o fui... outrora...

Não sei o que em mim ri, o que em mim chora,
 Tenho bênçãos d’amor p’ra toda a gente!
 E a minha alma sombria e penitente
 Soluça no infinito desta hora...

Horas tristes que são o meu rosário...
 Ó minha cruz de tão pesado lenho!
 Ó meu áspero e intérmino Calvário!

¹ Cf. *infra*, nota 13.

² Apenas em *O Livro de “Soror Saudade”*, referências ou alusões à noite e ao crepúsculo ocorrem em: “Fumo”, “A noite desce...”, “Prince Charmant...”, “Esfinge”, “Tarde demais...”, “Noturno”, “Crepúsculo”, “Renúncia”, “Horas rubras”, “Princesa desalento” e “Sombra”.

E a esta hora tudo em mim revive:
 Saudades de saudades que não tenho...
 Sonhos que são os sonhos dos que eu tive...
 (ESPANCA 2012b [1923], p. 117)

Subjetividade e contradição

Conjugam-se imagens contraditórias no verso que abre o soneto: o crepuscular cenário, descrito de forma a evocar o enlanguescimento, resulta num resplendor semelhante ao da aurora – remetendo, portanto, a um período do dia que lhe é oposto. À primeira vista, essa contradição parece meramente instaurar um estranhamento, sugerindo não ser este um anoitecer ordinário; algo compreensível, por exemplo, enquanto percepção subjetiva de um fenômeno natural. Não obstante, parece-me que a ideia de um crepúsculo que em si encerra o seu avesso aqui ocorre por uma razão deliberada, uma vez que antecipa uma complexa noção que serve como chave de leitura para todo o soneto – e que tem um precedente na filosofia quatrocentista.

É no século XV, com o filósofo germânico Nicolau de Cusa (1401-1464), que o conceito de *coincidentia oppositorum* alcança sua formulação mais conhecida, enquanto unidade ou verdade transcendente na qual a multiplicidade da finitude encontra resolução e inteligibilidade. Ainda que todas as coisas estejam ontologicamente presentes em Deus antes de serem criadas, isso não implica uma identificação imediata entre Deus e a multiplicidade fenomênica, o que implicaria uma concepção panteísta. Em decorrência disso, Deus é concebido como superior à racionalidade humana – sendo, portanto, impossível conhecê-lo: enquanto indiferenciado, ele está para além de quaisquer determinações. Qualquer discurso sobre Deus será, por conseguinte, inevitavelmente metafórico³.

Aqui, não proporei uma interpretação do soneto de Florbela a partir do conceito proposto por Cusanus, o que implicaria num evidente (e inaceitável) anacronismo; tampouco pretendo sugerir que a poetisa portuguesa tenha deliberadamente resgatado um conceito filosófico-teológico cunhado no século XV (sobretudo porque desconheço quaisquer indícios de que Florbela tenha, em algum momento, estabelecido contato com sua obra). Minha argumentação seguirá em outro sentido: entendo que, em “Anoitecer”, Florbela Espanca constrói um discurso de contradições e paradoxos que remete a uma concepção particular de subjetividade, enquanto fundamento transcendente descritível apenas de modo metafórico; está aí a aproximação, por via estritamente analógica, com a noção de *coincidentia oppositorum*.

Dito isso, retorno ao primeiro verso do soneto. Ao descrever o crepúsculo como um lânguido momento que resulta num brilho semelhante ao da aurora, o discurso poético remete a uma percepção subjetiva que reconhece (de forma contingente, mas não absurda) uma similaridade entre dois distintos fenômenos naturais; e, se essa aproximação poderia parecer despropositada à sensibilidade de quem lê o poema, Florbela logo trata de apaziguar essa tensão por intermédio de um recurso retórico – ao incluir, no segundo verso, uma construção pronominal

³ Porque aqui evoco apenas instrumentalmente os conceitos de Cusanus, limito-me a expor alguns poucos elementos fundamentais. Para sínteses mais desenvolvidas de *De docta ignorantia*, do conceito de *coincidentia oppositorum* e de sua repercussão no âmbito medieval, cf. Watts (1982), especialmente o capítulo II; Helander, B. H. (1996); Moran (2007).

que inclui a instância receptora. Desse modo, aquela singular percepção é tratada como comum à subjetividade lírica e à subjetividade leitora; e de ambas o crepúsculo, já agora personificado, despede-se “religiosamente”, o que acaba por inspirar (agora, apenas no sujeito poético) uma propensão para a crença que a faz recordar a própria infância.

Parece-me relevante que a religiosidade derive da própria natureza personificada, como se não fosse nela projetada pelo sujeito poético – ou como se o crepúsculo instigasse a subjetividade a dispor-se diante dele de um modo especificamente religioso. Mas em que sentido devemos compreender, aqui, essa emanção de uma religiosidade desde a natureza? Sabemos que, historicamente, a procura pela raiz etimológica de *‘religio’* ensejou duas possibilidades⁴: a do gramático romano Sêrvio, também mencionada por Cícero e Agostinho, que remete a *‘religare’*; e a proposta pelo mesmo Cícero, que remete a *‘relegere’* – o que forneceria dois sentidos fundamentais: de um lado, a recuperação de um vínculo; de outro, uma nova leitura, ou uma nova interpretação, de algo. Por conseguinte, os dois primeiros versos da composição de Florbela podem ser lidos como um convite, ensejado pelo paradoxal aspecto do fenômeno crepuscular, que enseja algum tipo de “religação” ou “releitura” nas subjetividades poética e leitora; em outras palavras: um acontecimento ordinário, ao ser percebido de uma maneira distinta, acaba por ensejar uma desestabilização na ordem subjetiva.

Isso já acarreta um efeito imediato, descrito no restante dessa primeira estância: falando de si mesmo, o sujeito lírico abandona o ceticismo e torna-se “mais crente” do que foi outrora, na infância. Conquanto seja legítimo reconhecer aqui um sentido (auto)biográfico, mormente pela identificação entre os gêneros da autora empírica (Florbela Espanca) e da subjetividade figurada (que se descreve como “menina”), parece-me mais instigante atentar para a referência a um sujeito lírico que resgata em si um estado aparentemente perdido, na medida em que assim se constitui um processo análogo ao descrito nos versos iniciais: assim como o crepúsculo resgata em si a aurora, a subjetividade adulta resgata em si a infante – o que alude para o fato de que, em ambos os casos, há instâncias mais profundas (indiferenciadas), parcialmente manifestas em estados parcelares (opostos): anoitecer/aurora, maturidade/infância. Note-se ainda que a menção ao “nós”, no segundo verso, sugere que o mesmo tipo de experiência pode ter lugar na subjetividade leitora.

Vazio e transcendência

O segundo quarteto se abre com mais uma contradição, dando prosseguimento ao discurso literário presente na estância inicial. Ao expressar uma incerteza sobre sua própria condição, que se manifesta de forma paradoxal – ora rindo, ora chorando –, o sujeito lírico alude a uma espécie de essência indescritível: um “não sei o que” que ultrapassa a linguagem, uma vez que toda tentativa de definição incorre em aspectos contraditórios. O notável domínio de recursos retóricos por Florbela Espanca pode ser percebido no modo como, logo após sugerir a indescritibilidade dessa essência de si, evoca definidores cuja provisoriade se evidencia pela vagueza e pela imprecisão. Vejamos de que modo isso ocorre.

Primeiro, temos a ideia de uma subjetividade disposta a espalhar, “p’ra toda a gente”, “bênçãos d’amor”. Essa imagem se vincula ao resgate da crença mencionado no fim da estrofe

⁴Remeto ao artigo clássico de Hoyt (1912).

anterior: é a recuperação da religiosidade, supostamente perdida, o que faculta essa distribuição de favores. Mas como isso pode ser possível, quando essa disposição se fundamenta num resgate, súbito e inesperado, de uma condição religiosa motivada por um fenômeno exterior e contraditório? Ou mais: como isso pode ser possível, quando a própria subjetividade se revela instável e inconsistente, a tal ponto que nem mesmo dispõe dos recursos necessários para conhecer a si mesma? Em que pese essa precariedade existencial, o que temos é uma subjetividade que se dispõe a agir em função de um afeto (que sequer é capaz de reconhecer em si) a “toda a gente” (sintagma cuja imprecisão opera como denúncia de contingência).

Em segundo lugar, o que temos nos dois últimos versos dessa segunda estrofe é uma tentativa de definição da essência subjetiva cuja arbitrariedade se torna patente pelo modo repentino como ocorre – como é possível que, logo após ressaltar o desconhecimento de si, já seja o sujeito lírico capaz de definir-se? Para além disso, a sugestão de uma abnegação extrema, delineada por um acúmulo de elementos que enfatizam sua condição de mártir (a alma penitente que, a despeito de sua precariedade, põe-se a espalhar indiscriminadamente bênçãos de um amor que nem mesmo tem a certeza de possuir), salienta uma propensão à renúncia que radicaliza *ad absurdum* o discurso literário: como uma subjetividade incapaz de conhecer-se e definir-se pode, finalmente, abdicar de si?

O verso final do segundo quarteto dilata infinitamente esse processo de renúncia, o que intensifica e reitera o que, já no momento em que fora proposto, parecia absurdo. Se levamos até as últimas consequências o que está sendo dito, de fato, talvez possamos concluir que o discurso florbeliano remete a uma *performance* que prescinde de um sujeito; trata-se de um gesto que sustenta a si mesmo – redutível, nos limites do verso final, a um ato de soluçar (já que proveniente de uma “alma” esvaziada) que se prolonga infinitamente. O que resulta, portanto, de todo esse processo é uma subjetividade oca, manifesta em atos que se inscrevem em uma espécie de vacuidade. Mas, se nada há subjacente ao gesto, o que propriamente o determina? Como pode haver um soluçar sem haver alguém que soluça? Para além disso: quem é esse sujeito que fala de si, que descreve seus atos e seus gestos, e que chega a ponto de qualificar sua própria alma, logo após haver reconhecido a impossibilidade de fazê-lo?

O que resulta desse conjunto de paradoxos, e que doravante passará a predominar na composição, é a tácita certeza da impossibilidade de se oferecer uma descrição delimitada e peremptória da subjetividade – pressuposto que está insinuado desde os primeiros versos da composição, mas que é (algo sub-repticiamente) reiterado pelo discurso lírico ao longo do soneto. Os tercetos finais, como logo observaremos, constituem a culminância desse processo.

A premência da metáfora

O primeiro terceto se abre com um verso que resgata aquele que encerrara o segundo quarteto. A hora que se estendia ao infinito, na qual se efetivava o gesto de soluçar, agora é multiplicada em “horas tristes” comparadas a um rosário – imagem sobre a qual vale refletir com algum vagar. A tradição católica atribui a origem do rosário a são Domingos de Gusmão, que teria recebido de Maria a inspiração para rezar o rosário como um antídoto contra o pecado e a heresia, em resistência à heresia albigense; ora a Alano de la Roche, dominicano do século XV que, por sua vez, atribuiria a invenção a são Domingos (cf. THURSTON; SHIPMAN, 1912).

Para além das controvérsias em torno de sua origem, ao longo do tempo essa rotina devocional mariana, que associa a recitação de orações à contemplação de passagens da vida de Jesus e Maria, consolidou-se como uma das principais práticas de oração católicas. No âmbito do discurso lírico elaborado por Florbela, a comparação das “horas tristes” com o rosário parece remeter à ideia de um longo ritual, realizado segundo uma rotina previamente estabelecida; desse modo, os momentos de pesar se sucedem de modo regular e ordenado, exigindo do sujeito poético uma dedicação comparável àquela exigida pelo ritual religioso.

Esse verso que abre os tercetos tem, assim, um par de desdobramentos. De um lado, sugere a imersão em um ato contemplativo – cujo objeto, entretanto, não são os mistérios religiosos, mas sim a própria tristeza. Não obstante, a contemplação da tristeza não permite percebê-la imediatamente como decorrente de uma subjetividade (como, no verso final do segundo quarteto, o ato de solucionar), uma vez que essa foi previamente esvaziada; o que resta é a possibilidade de considerá-la efeito de uma subjetividade que não se oferece à contemplação imediata. Por outro lado, a evocação de elementos religiosos (já antecipada na segunda estância) abre espaço para as duas imagens presentes nos versos restantes deste primeiro terceto, que constituem um discurso metafórico cuja especificidade deve ser considerada.

A referência, no segundo verso, à “cruz de tão pesado lenho” não apenas dá prosseguimento ao registro de cariz religioso, mas também insere um elemento que instaura uma nova inflexão no discurso poético. Em uma primeira leitura, a cruz pode ser lida como metáfora para o sofrimento que incide sobre a subjetividade lírica; nesse caso, o verso seguinte tem o sentido retórico de sugerir a gravidade dessa dor, sobretudo por conta da evocação explícita do Calvário – de *Calvariæ Locus*, expressão utilizada na Vulgata como referência ao Gólgota, citado em três dos evangelhos canônicos como local onde Jesus foi crucificado (Mc 15, 22; Mt 27, 33; Jo 19, 17). A pertinência dessa leitura, bem como a mestria retórica de Florbela, revela-se quando observamos mais atentamente a construção desses versos: ao situar “minha cruz” na abertura do verso intermediário e ao deslocar “Calvário” para o fim do terceiro verso, a poetisa cria uma estrutura em quiasmo que inscreve a cruz na própria superfície textual; a repetição do vocativo, de modo anafórico, em versos exclamativos acentua o tom de exaspero; a acumulação de adjetivos (‘pesado’, ‘áspero’, ‘intérmino’) intensifica esse conjunto de referências.

Penso, contudo, que há algo mais a ser observado neste terceto. Se a metafórica evocação da figura de Jesus Cristo não constitui um elemento inédito no discurso poético – em especial o finissecular, que tanto influenciou a construção da poética florbeliana –, o modo como isso é feito neste momento me parece significativo, precisamente na medida em que se ajusta precisamente ao conceito de *coincidentia oppositorum* que venho adotando como chave para interpretação de “Anoitecer”. A meu ver, a questão crucial é que, após consumado o esvaziamento da subjetividade, a figura crística emerge como referencial metafórico que opera de modo substitutivo; de fato, é ela quem fornece os elementos que permitem um discurso sobre a subjetividade – uma vez que, tendo sido reduzida ao vazio, esta não pode mais ser positivamente qualificada de forma alguma. Consoante essa perspectiva exegética, é nesse momento que o procedimento florbeliano, análogo ao conceito cunhado por Nicolau de Cusa, atinge o ápice, pelo reconhecimento das incontornáveis limitações no que tange ao que pode ser dito sobre a subjetividade (transcendente): a descrição possível não supera, afinal, o discurso metafórico (constante do

primeiro terceto), uma vez que aquela só pode ser concebida a partir de uma multiplicidade de efeitos contraditórios (presentes no primeiro e no segundo quartetos).

Da subjetividade melancólica

O terceto final constitui um derradeiro desdobramento do intrincado procedimento discursivo construído por Florbela Espanca ao longo do soneto. Em uma nova e final inflexão – que, por outro lado, remeterá ao que já foi dito nos quartetos –, a poetisa voltará a falar da subjetividade, mas agora empregando um discurso que radicalizará o recurso aos paradoxos (notavelmente pelo registro sintético).

O verso inicial indicia um retorno à subjetividade, no âmbito da experiência ritualística constituída a partir dos momentos de tristeza infinitamente dilatados. A revivescência ali mencionada sugere, à primeira leitura, uma nova tentativa de descrição da subjetividade – tarefa que poderia ser realizada à maneira do que foi feito na estância anterior; nesse caso, Florbela poderia recorrer a mais um conjunto de elementos crísticos, ampliando o referencial metafórico e, eventualmente, reiterando as limitações impostas a qualquer tentativa de descrição da subjetividade. Em vez disso, o que faz Florbela é recuperar uma discursividade ancorada em paradoxos, desse modo enfatizando o vazio da subjetividade – e, concomitantemente, afirmando a sua transcendência. A esse respeito, é relevante que o eu lírico se refira a um “tudo” que renasce em si, como se estivesse aludindo ao que lhe é mais essencial.

No penúltimo verso do soneto, o sujeito lírico menciona as “[s]audades das saudades que não tenho...”; portanto, a um afeto evocatório que remete a outra sorte de sentimentos que, entretanto, não lhe dizem respeito. Tratando-se a saudade de um afeto que se efetiva a partir de uma ausência ou perda, como compreender que essa falta possa estar associada a uma outra falta de algo que, no entanto, sequer existe? O que o verso enfatiza, com efeito, é a dimensão lacunar dessa associação de afetos: não se trata, afinal, de sentir saudades de algo que não se tem, mas sim de sentir saudades de outras saudades que inexistem. Todavia, se tudo aqui remete à ausência, o fato é que nem por isso o afeto deixa de existir – e, mais do que isso, de operar como um possível e provisório definidor para aquela subjetividade que não pode ser descrita.

Já no verso final, a subjetividade poética alude a “sonhos que são os sonhos dos que eu tive”. Embora a positividade da construção discursiva possa sugerir uma inversão do que foi dito no verso anterior, o que aqui temos é uma referência a vivências oníricas que são outros sonhos outrora existentes; em outras palavras: sonha-se com algo que já foi sonhado em um momento passado – mas que, na medida em que retorna (no presente) como sonho, não logrou ultrapassar as fronteiras do próprio espaço onírico. Não se concretiza, por conseguinte, a expectativa de que o discurso assumira uma direção positiva; mais uma vez, há meramente a afirmação da falta.

É precisamente isso o que permite caracterizar, a meu ver, a subjetividade figurada (embora não definida) no soneto de Florbela como essencialmente melancólica, na medida em que se pode pensar a melancolia como um vazio estrutural, um desequilíbrio na constituição individual ou um anseio por um objeto perdido⁵. O que é isso que falta, que é alvo de saudades que se dobram, de sonhos que retornam como novas experiências oníricas, num processo que – ao

⁵ Aludo aqui a várias definições possíveis a fim de não me restringir à definição psicanalítica. Sobre as variações históricas do conceito, cf. Berlink (2008) e Földényi (2016).

menos psicologicamente – estende-se *ad infinitum*? O notável é que, se em nenhum momento isso é nomeado, por outro lado está de algum modo vinculado ao que o sujeito concebe como sua própria essência, ainda que não seja possível afirmá-lo de modo categórico (na medida em que essa essência foge a qualquer tentativa de definição).

Penso ainda que é fundamental, neste momento, recuperar a emanção de religiosidade desde a natureza que surge na primeira estância, à maneira de prenúncio para o conjunto de outras referências religiosas que emerge ao longo da composição. Como já tive oportunidade de observar, as duas hipóteses etimológicas em torno de ‘*religio*’ remetem ou à ideia de recuperação de um elo (‘*religare*’) ou a uma nova leitura ou interpretação (‘*relegere*’). Pois bem: a meu ver, o “anoitecer” figurado na composição constitui, efetivamente, um fenômeno ensejador de uma experiência cuja religiosidade remete não a uma divindade, mas à subjetividade, que encontra assim ocasião tanto para reestabelecer um vínculo consigo mesma quanto para reinterpretar-se. O que singulariza essa experiência é a percepção da transcendência da subjetividade, que só se torna descritível parcialmente e de modo metafórico – o que enseja o discurso de paradoxos construído por Florbela Espanca.

Quando, nos versos finais do soneto, o discurso lírico ensaia uma última tentativa de dizer algo acerca da essência da subjetividade, limita-se a caracterizá-la como o lugar de uma ausência. O que se oculta sob a multiplicidade de efeitos, sob o véu das metáforas contraditórias, é isto: um vazio melancólico; uma lacuna ontológica fadada à precariedade – cujo maior sofrimento decorre, porventura, da intolerável consciência de sua própria falta.

Referências

- BERLINCK, L. C. **Melancolia**: rastros de dor e perda. São Paulo: Humanitas, 2008.
- ESPANCA, F. **Cartas** (1906-1922). Recolha, leitura e notas por R. Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- _____. **Livro de Mágoas**. Alonso, C. P.; Silva, F. M. (Org.). Lisboa: Estampa, 2012a [1919].
- _____. **Livro de “Soror Saudade”**. Alonso, C. P.; Silva, F. M. (Org.). Lisboa: Estampa, 2012b [1923].
- FÖLDÉNYI, L. **Melancholy**. Tradução de Tim Wilkinson. New Haven: Yale University Press, 2016.
- HELANDER, B. H. Nicholas of Cusa as theoretician of unity. In: Christianson, G.; Izbicki, T. M. (eds.). **Nicholas of Cusa on Christ and the Church**. Leiden: E. J. Brill, 1996.
- HOYT, S. The Etymology of Religion, **Journal of the American Oriental Society**, v. 32, n. 2, p. 126-129, 1912.
- MORAN, D. Nicholas of Cusa and modern philosophy. In: Hankins, J. **The Cambridge companion to Renaissance Philosophy**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.
- SAMYN, H. M. Senhora dos Labirintos, **Jornal Rascunho**, p. 32-34, maio 2016.

THURSTON, H., & SHIPMAN, A. **The Rosary**. «The Catholic Encyclopedia». Nova Iorque: Robert Appleton Company. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/13184b.htm>. Acesso em: 15 maio 2017.

WATTS, P. M. **Nicolaus Cusanus**: a fifteenth-century vision of man. Leiden: E. J. Brill, 1982.

Recebido em agosto/2019.

Aceito em dezembro/2019.

ESPAÇOS, PAÇOS, TEMPLOS E MOSTEIROS: A AMBIENTAÇÃO EM ALEXANDRE HERCULANO

SPACES, PALACES, TEMPLES AND MONASTERIES: THE AMBIANCE IN ALEXANDRE HERCULANO

Eduardo Soczek Mendes*

UFPR - Unioeste

Resumo: As pormenorizações de ambientes ou descrições de patrimônios histórico-arquitetônicos são recorrentes na produção narrativa de Alexandre Herculano (1810-1877). Quando não pela voz narrativa, o próprio autor, em textos paraliterários – prefácios e notas –, discorre acerca de mosteiros, templos, paços e outros ambientes muito significativos para o território, a História e a cultura de Portugal. O presente trabalho averigua como são realizadas as ambientações nos romances históricos *O Bobo (1128)*, *Eurico, o presbítero* e *O Monge de Cistér ou a época de D. João I*, além de também analisar, sob a mesma proposta, alguns textos literários coligidos em *Lendas e Narrativas*. Embasados nas propostas de Eduardo Lourenço (1992), György Lukács (2011), Maria de Fátima Marinho (1999) e Mikhail Bakhtin (1997), constatamos que as exaustivas pormenorizações de ambientes, em Herculano, além de compor harmonicamente a economia das narrativas, dialogam, em suas particularidades, com o contexto de publicação das obras no Portugal oitocentista.

Palavras-chave: Alexandre Herculano. Ambientação. Descrições.

Abstract: The details of environments or descriptions of historical-architectural heritage recur in Alexandre Herculano's (1810-1877) narrative production. When not through the narrative voice, the author himself, in paraliterary texts – prefaces and notes – discusses monasteries, temples, palace and other environments that are very significant for Portugal's territory, history and culture. The present work investigates how the settings are made in the historical novels *O Bobo (1128)*, *Eurico, o presbítero* and *O Monge de Cistér ou a época D. João I*, and also analyze, under the same proposal, some collected literary texts in *Lendas e Narrativas*. Based on the proposals of Eduardo Lourenço (1992), György Lukács (2011), Maria de Fátima Marinho (1999) and Mikhail Bakhtin (1997), we find that the exhaustive details of environments in Herculano, besides harmonically composing the economics of narratives, dialogue, in their particularities, with the context of publication of works in nineteenth-century Portugal.

Keywords: Alexandre Herculano. Ambiance. Descriptions.

* Doutorando na Universidade Federal do Paraná, pesquisador vinculado ao CEP (Centro de Estudos Portugueses) da mesma Universidade e Professor de Literatura Portuguesa e Teoria da Literatura, com vínculo de colaborador, do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Santa Cruz, Guarapuava, Paraná).

Introdução

Chegam até nós, quotidianamente, inúmeras imagens: utilizando aparelhos eletrônicos é possível fotografar ou filmar inúmeras situações ordinárias e, igualmente, se desfazer desses materiais com muita rapidez. Pelas redes sociais também nos chegam grande quantidade de imagens a todo o momento e há, inclusive, as redes exclusivas para o compartilhamento de imagens. Mesmo a produção literária contemporânea, de um modo geral, parece pormenorizar menos os ambientes de circunscrição de suas narrativas: há algumas em que as descrições se assemelham ao foco de uma câmera dando notícias pontuais do que se está descrevendo, sem haver as longas considerações da voz narrativa. Entretanto, quando nos deparamos com textos literários mais antigos com as suas costumeiras pormenorizações exaustivas, podemos, inclusive, achá-las enfadonhas ou mesmo desnecessárias, mas também devemos recordar que as imagens circulavam muito menos. A nossa proposta é, portanto, averiguar, sob a pena de Alexandre Herculano (1810-1877), as funções das longas ambientações na economia das narrativas.

Nas diversas produções literárias desse autor do Romantismo Português são frequentes as longas pormenorizações de ambientes e, se pensarmos que Herculano se dedicou bastante à composição do romance histórico¹ ou de narrativas mais breves com as características de romance histórico, é possível compreender as motivações para o uso de extensas descrições dos ambientes. Ian Watt (2010, p. 27), ao caracterizar o surgimento do gênero “romance” e algumas de suas particularidades, afirma que “[...] o espaço é necessariamente o correlativo do tempo. [...] não conseguimos facilmente visualizar um momento particular da existência sem situá-lo também em seu contexto espacial”. Isso porque o romance, na concepção de Watt, é um relato bastante particularizado da experiência humana e exige informações precisas e não-genéricas:

[...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2010, p. 34)

Ora, se em textos clássicos e anteriores ao século XVIII, como “Na tragédia, na comédia e na narrativa o lugar era tradicionalmente quase tão vago quanto o tempo.” (WATT, 2010, p. 27), no romance, o detalhamento do espaço e tempo se faz indispensável, pois circunscreve onde se passou aquela experiência humana que se pretende relatar. E, quanto mais, se tratarmos do romance histórico, em que a sua trama está necessariamente relacionada com a ambiência em um determinado espaço e tempo.

Vale recordar que, por diversas vezes, o romance histórico tradicional foi relacionado com o ensino didático da História, pois, “[...] o grande público lê com mais facilidade um romance do

¹ Alexandre Herculano (19--b, p. VI-VII), na “Advertência da Primeira Edição” de *Lendas e Narrativas*, afirma que esses textos foram “[...] as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa. Monumentos dos esforços do autor para introduzir na literatura nacional um gênero amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os países da Europa [...], ao escrevê-las, o auctor se via de crear a substancia e a fôrma; porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domesticos”. De fato, Almeida Garrett (1799-1854) só publicaria o primeiro volume do romance *O Arco de Sant’Ana: Crónica portuense* em 1845, enquanto que os textos que comporiam os tomos de *Lendas e Narrativas*, publicados em 1851, já haviam sido divulgados no semanal *O Panorama* entre 1839 e 1844. Daí vem o pioneirismo de Herculano, ao que se sabe, em relação à produção de narrativas históricas em Língua Portuguesa.

que uma obra científica” (MARINHO, 1999, p. 16) e mesmo Alexandre Herculano, em *Scenas de um anno da minha vida*², discutiu, após relatar a sua experiência frente ao um velho cego e pedinte, sobre a elaboração literária e também sobre a escrita científica da História:

Foi então que povoei de successos a sua vida passada [do velho pedinte]. Quem sabe se a imaginação me disse mais verdade do que me diria a narração do mendigo! Novella, historia, qual destas duas cousas é mais verdadeira? Nenhuma, se o affirmarmos absolutamente de qualquer dellas. Quando o character dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse character com pincel firme, o novelleiro pôde ser mais veridico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o genio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos pensamentos, não reduzidos á lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente; de um factu ou de muitos factos deduz um affecto ou muitos affectos, que se não revelaram. Esta é a historia intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou de Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia-duzia de bons historiadores. / Porque estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir á posteridade, em quanto a historia da alma do homem deduzida logicamente da somma das suas acções incontestaveis, não pôde falhar, salvo se a natureza podesse mentir e contradizer-se, como mentem e se contradizem os monumentos. (HERCULANO, 19--e, p. 103-104)

O escritor, numa concepção muito própria da época, reflete sobre como a efabulação ficcional pode também trazer à luz a “verdade” e propor a ponderação crítica, pois reflete não apenas sobre as documentações oficiais – que podem ser lavradas e talhadas para a construção de uma memória desejada: talvez a memória perpetuada pelos nomes dominantes da História – enquanto que a efabulação pode dar voz aos anônimos, pode particularizar as suas histórias, anseios e sofrimentos, já que a inscrição da memória dos documentos é bastante manipulável, a ficção pode também manipular a História, com maior liberdade, dando voz aos que não tem voz dentro dos monumentos e registros documentais. Essa era a tarefa, para Herculano, de escritores que cultivaram o romance histórico, como Walter Scott (1771-1832), Victor Hugo (1802-1885) e de Alfred de Vigny (1797-1863). De maneira semelhante, reflete Watt (2010, p. 13; 16):

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. / [...] o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada. (WATT, 2010, p. 13; 16)

Tal especificidade proposta por Watt pode ser verificada, a título de curiosidade, no romance histórico *O Bobo (1128)*³, de Herculano: o espaço e a temporalidade da obra estão muito

² Optamos em manter a ortografia conforme as edições que consultamos. A obra *Scenas de um anno da minha vida* é o resultado da transcrição de manuscritos de Herculano e que vieram a público postumamente.

³ *O Bobo (1128)* foi publicado em 1843 no semanário *O Panorama*. Em 1846, uma versão sem a autorização de Herculano circulou no Brasil e, somente em 1878, após a morte do escritor, saiu, em Portugal, em tomo.

bem delimitados – sendo que a data da circunscrição do enredo, por exemplo, acompanha o próprio título da narrativa, conforme irá ocorrer em muitas outras produções de Herculano, sobretudo as que estão coligidas em *Lendas e Narrativas* (1851) – e a personagem do truão medieval atua, dentro do enredo do romance, como modificador da História, pois a sua vitória pessoal favorece a independência do reino de Portugal. Maria de Fátima Marinho (1999, p. 23) chama a atenção para a ocorrência disso em prosas contemporâneas: “Na ficção das últimas décadas, os marginais assumem um papel diferente, embora não menos importante – a focalização é-lhes, por vezes, atribuída, modificando o sentido canônico da História”. Ora, mesmo levando em consideração a importância que o narrador de *O Bobo* (1128) dá ao truão medieval, explicando-o como uma figura política de suma importância para a Idade Média, porque, “Naquella epocha o cargo de truão correspondia até certo ponto ao dos censores da republica romana” (HERCULANO, 19--c, p. 26), encontramos no romance de Herculano a particularização e a atribuição da relevância de uma personagem que não se destaca historicamente como o primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques (1109-1185), ou a sua mãe, D. Tareja de Leão (1080-1130). Portanto, já em *O Bobo* (1128), a personagem à margem ganha muita notoriedade dentro da economia do romance e dentro da História: é a didática de expor como os que não eram apenas os membros da aristocracia – classe em crise pelas profundas mudanças que obtiveram o estopim nas Revoluções Industrial e Francesa do século XVIII e no contexto oitocentista português – os agentes da História. Corrobora a essas afirmações o fato de que a burguesia passou a ser uma classe consumidora de Literatura, sobretudo porque os periódicos, num modelo de popularização da ilustração, facilitavam o acesso aos textos romanescos e os livreiros acabaram “[...] transformando a literatura num produto como qualquer outro” (WATT, 2010, p. 56).

Ainda no campo das transformações sociais, György Lukács aponta como o surgimento do romance histórico estava intimamente relacionado com os acontecimentos do período:

Primeiro foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão que fizeram da história uma *experiências das massas*, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de “acontecimento natural”, torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados. [...] fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo. (LUKÁCS, 2011, p. 38, grifo do autor)

E, particularmente no contexto português do século XIX, não podemos nos olvidar de que, conforme refere Eduardo Lourenço (1992, p. 85), “Portugal é, de 1808 a 1820, um País invadido, emigrado ou subalternizado pela presença militar ostensiva do Estrangeiro”, pois desde as invasões napoleônicas, a fuga da corte para o Brasil, as Revoltas Vintistas, que exigiam o imediato retorno de D. João VI (1767-1826) e a instauração de um governo Liberal, as tentativas de golpe com a participação de D. Carlota Joaquina (1775-1830) e do infante D. Miguel (1802-1866), a instabilidade política e econômica imperou em Portugal. E, para além desses acontecimentos, entre os anos de 1828 e 1834, aconteceram as Guerras Liberais ou Guerra Civil

Portuguesa: um confronto entre os irmãos D. Miguel e D. Pedro (1798-1834) pela sucessão do trono e, igualmente, entre Absolutistas, partidários de D. Miguel, e Liberais, seguidores de D. Pedro. Isto é, o confronto era também no campo dos modelos de governo para o país e os Liberais acabaram por vencer.

Este preâmbulo se faz necessário para que compreendamos o “[...] sentimento de fragilidade ôntica relativo à existência pátria durante *todo* o século XIX” (LOURENÇO, 1992, p. 86, grifo do autor) e que

Se Herculano se descobre e inventa romancista pseudo-medievalizante e historiador, não é por amor do *passado enquanto tal*, por mais glorioso, mas como prospector do *tempo perdido* de Portugal, cuja decifração lhe é vital para se situar como homem, cidadão e militante num presente enevoado e oscilante. Só assim julga possível modelar o perfil futuro da incerta forma histórica em que se converteu a *sua* Pátria. (LOURENÇO, 1992, p. 82-83, grifo do autor)

O termo “pseudo-medievalizante”, utilizado por Lourenço, remonta à ideia de que Herculano, de fato, não conseguiria, como também qualquer outro escritor de romance histórico, representar perfeitamente o que foi a Idade Média: a sua escrita era uma reelaboração de um outro período histórico e sob o prisma de seu conhecimento como homem oitocentista. Todavia, o que é mais interessante na afirmação de Lourenço é que as remissões de Herculano ao passado não são por simples gosto ou ingenuidade: elas revelam a busca pela identidade nacional num momento de profunda névoa e de forte influência estrangeira, desde a penetração ideológica do Iluminismo em Portugal até a presença física do exército napoleônico e de oficiais ingleses no território português. Obviamente, Herculano viveu a maior parte de sua vida já sob a batuta dos Liberais, porém havia muito o que reconstruir em Portugal e também pensar quais os rumos o país tomaria. Voltar o olhar ao passado não era, portanto, simplesmente uma fuga do presente caótico, mas sim uma maneira de refletir sobre o presente e o futuro – “É ao passado e no passado – mas por causa do presente” (LOURENÇO, 1992, p. 86). E uma das maneiras de remontar o passado foi a circunscrição espaciotemporal nas narrativas históricas.

A construção da ambientação em Alexandre Herculano

De acordo com Marinho (1999, p. 57),

Basta abrirmos a obra de romancista de Herculano que logo encontraremos esses *topoi* que imediatamente nos situam no tempo e no lugar pretendidos. A indistinção espaço-temporal presente, por vezes, noutro tipo de textos está, por definição, portanto, excluída do romance histórico, de tal forma é aí importante [...]. (MARINHO, 1999, p. 57)

Obviamente, como bem propõe a autora, para o romance histórico, o espaço e o tempo devem estar claramente referenciados, já que deles dependem muito a elaboração do enredo: se a narrativa se propõe como didática e se nela podem estar inseridas formas de se fazer pensar as crises pretéritas e presentes, é fundamental que se esteja claro em que momento a história se desenrola e em que lugar. Contudo, de que forma e com qual intuito podem ser realizadas

essas reconstruções de ambientes? Mikhail Bakhtin (1997, p. 109, grifos do autor) chama a nossa atenção para o fato de que

A criação verbal não cria uma forma espacial *externa* pois não lida com um material espacial como sucede com as artes picturais, plásticas, gráficas; seu material – a palavra [...] – não é um material espacial em sua substância [...]; mas o objeto estético não é, naturalmente, constituído somente de palavras, ainda que a parte verbal seja importante nele, e esse *objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente significativa* que é representada pelas palavras da obra [...]. (BAKHTIN, 1997, p. 109, grifo do autor)

Isto é, quando os narradores pormenorizam os ambientes, como se valem de palavras para realizarem a descrição, não criam uma forma espacial palpável, mas o recriam pelas descrições e, podem, dessa maneira, privilegiar alguns pontos ou outros dentro da obra escrita, já que há “[...] a passividade espacial e visual que acompanham nossa percepção: a palavra serve para representar uma espécie de dado espacial já pronto” (BAKHTIN, 1997, p. 111). Por isso, ao averiguarmos como acontecem as construções dos ambientes arquitetônicos nas diversas obras de Herculano – e também a relação dessas elaborações com a economia interna de seus enredos – é necessário termos em mente que, conforme propõe Bakhtin (1997, p. 114, grifo do autor),

O que caracteriza o *ambiente* é, acima de tudo, a disposição formal, externa, plástico-pictural [...]. Na criação verbal, esse aspecto não alcança uma perfeição externa visual (na representação), mas equivalentes emotivo-volutivos de uma representação visual correspondem a esse todo plástico-pictural extra-significante. (BAKHTIN, 1997, p. 114, grifo do autor)

Portanto, não há uma perfeição externa e visual das representações dos ambientes realizadas por palavras, mas as representações estão bastante ligadas à interpretação de quem as descreveu e também de quem as recebe. Averiguaremos, todavia, em Herculano, como essas elaborações figuram em suas produções ficcionais: quais são as interpretações descritivas dos narradores e como se sustentam perante o contexto da narrativa.

Vale ressaltar que, quando nos referimos à construção da ambientação em Herculano, não estamos nos referindo apenas às descrições arquitetônicas dos prédios e patrimônios, mas pretendemos analisar os espaços descritos que envolvem muito além das estruturas construídas, conforme aponta Joana Balsa de Pinho, numa perspectiva da herança religioso-arquitetônica em Portugal:

O património edificado vai muito além da estrutura construída; pela sua natureza, é o suporte e o contexto de muitas outras artes, móveis e integradas, de escultura à pintura de cavalete, passando pela azulejaria, a pintura mural, os embrechados, a talha, o mobiliário, os vitrais, os estuques, mas também, num domínio mais imaterial, a música, as procissões e as próprias celebrações litúrgicas. Esta característica ímpar da arquitetura conjuga-se com a quadrimimensionalidade (espaço-tempo) que lhe é inerente. (PINHO, 2017, p. 484)

Obviamente, a autora se atém muito mais aos ambientes religiosos (e não são somente eles que figuram na produção de Herculano). Porém, podemos ter a ideia, pelas propostas de Pinho, de que as ambientações envolvem significados para além das composições de construção: há a arte que pode adorná-los, mas há também o significado do espaço: para o que é utilizado, por exemplo, e o que isso significa dentro da cultura local. Não pretendemos, até mesmo pelo caráter deste estudo, esgotar ou traçar um trabalho definitivo sobre as representações espaciais em Alexandre Herculano, até porque a temática é muito abundante na escrita literária do autor, além de poder figurar com causas bastante específicas de acordo com o momento da obra e de acordo com a obra em que aparecem. A nossa intenção primeira é a de chamar a atenção para esse *topoi* e, selecionados alguns trechos das mais distintas narrativas, analisá-las sem perder de vista o contexto de publicação e a economia interna em que as pormenorizações estão inseridas.

Espaços que revisitam a cultura pátria

Segundo Marinho (1999, p. 58, grifo da autora), as “Exaustivas descrições de cidades, castelos e monumentos [...] contribuem também para acentuar a *cor local*”, ou seja: é possível afirmar que, normalmente, as pormenorizações de ambientes, realizadas sob a pena de Herculano, são formas de recompor os espaços que nos fazem visualizar melhor a cultura de Portugal.

Iniciaremos, portanto, a nossa análise de excertos descritivos com “O Alcaide de Santarém (950-961)”, coligida em *Lendas e Narrativas*. Ora, já pelas datas que acompanham o título, percebemos que a narrativa está ambientada antes mesmo da formação de Portugal como Estado independente⁴ e que se trata do período de dominação islâmica na Península Ibérica⁵. Na segunda parte de “O Alcaide de Santarém (950-961)” segue a seguinte descrição:

O luar de noite serena d’abril bate pelos jardins, que se dilatam desde o alcazar até Guad-al-kebir, e alveja trémulo pelas fitas cinzentas dos caminhos tortuosos, em que parecem enredados os bosquesinhos de arbustos, [...] onde a lorangeira, o limoeiro e as demais arvores fructíferas, trazidas da Persia, da Syria e do Catay, espalham os aromas variados das suas flores. Lá ao longe, Cordova, a capital da Hespanha mussulmana, repousa da lida diurna, porque sabe que Abdu-r-rahman III, o illutre khalifa, véla pela segurança do imperio. A vasta cidade repousa profundamente, [...]. Das almadenas de seiscentas mesquitas não soa uma unica voz de almuaden, e os sinos das egrejas mosarabes guardam tambem silencio. As ruas,

⁴De acordo com José Mattoso (2001, p. 35), foi “[...] a partir da Batalha de S. Mamede (1128), por meio da qual os barões portugalenses, com o apoio do arcebispo de Braga, depois de terem obtido o apoio ativo de Afonso Henriques, expulsaram do condado Fernão Peres de Trava e a rainha D. Teresa”, que houve uma importante cisão entre o Condado de Portucale e a Galícia. Entretanto, o reconhecimento oficial da independência do Reino de Portugal só veio em 1179, com a Bula Papal *Manifestis Probatum*, firmada pelo Papa Alexandre III (1100-1181).

⁵Os muçulmanos passaram a dominar a Península Ibérica a partir do século VIII. De acordo com Fortunato de Almeida (1967, p. 69), “A monarquia visigótica veio a acabar pela invasão árabe no tempo do rei Rodrigo, que se apoderara do trono com o favor dos nobres, por não quererem estes reconhecer o filho de Vitiza (710).” O romance histórico *Eurico, o presbítero*, de Herculano, retrata esse declínio visigótico e a penetração árabe na Península. É complexo o período de quase 800 anos de presença islâmica no território, pois os reinos muçulmanos não eram unificados e, muitos deles, possuíam rixas internas. Também as fronteiras desses reinos árabes foram diferentes e oscilaram em determinados momentos. Já no capítulo XIX de *Eurico, o presbítero*, a “Conclusão” da ficção, se faz menções à histórica Batalha de Cangas de Onis (722), demonstrando que houve, desde o princípio, resistência cristã. Entretanto, posteriormente, também houve convivência harmoniosa entre membros muçulmanos e cristãos nos períodos e territórios dominados pelo Islão. Um dos objetivos, porém, do primeiro rei de Portugal (séc. XII) foi a conquista dos territórios que estavam sob o domínio muçulmano, como as cidades de Lisboa, Santarém e Sintra.

as praças, os azokes ou mercados estão desertos. Sómente o murmúrio das noventa fontes ou banhos públicos, destinados às abluções dos crentes, ajuda o zumbido nocturno da sumptuosa rival de Bagdad. (HERCULANO, 19--b, p. 15-16)

Ao descrever a cidade de Córdoba, que atualmente pertence à Espanha, o narrador menciona Abderramão III (891-961) ou Abdu-r-rahman, o oitavo Emir de Córdoba, considerado um dos mais bem sucedidos príncipes muçulmanos na Península Ibérica, mas também se vale de uma descrição bastante peculiar se comparada a outras obras de Herculano: abundam vocábulos e termos de origem árabe. O narrador refere, na ambientação, o *alcácer* – fortaleza ou castelo fortificado, de origem moura, para a residência do governador – e as várias mesquitas, templos do islamismo, com as suas *almádenas* – as torres ou miranetes com balcões salientes – de onde o *almuadem* (ou muezim) conclama os fiéis do islão, em alta voz, para as orações diárias. Outro termo de origem árabe, utilizado pela voz narrativa no excerto transcrito, é *azoque*, que refere o mercado ou a feira: não é, certamente, ingênua a seleção vocabular para a pormenorização da cidade, pois o narrador poderia utilizar outros termos mais correntes de nossa língua, mas houve a adoção dos vocábulos de origem mourisca. Percebamos, contudo, que a descrição das Espanhas muçulmana não é feita de modo depreciativo: um dos componentes culturais dos povos da Península Ibérica é a marca da presença árabe em seu território e isso, por diversas vezes, soou como exótico para o restante dos países europeus ou foi menosprezado pelo restante da Europa. Em Herculano, porém, a herança árabe foi, muitas vezes, exaltada: o narrador refere, por exemplo, a presença das árvores frutíferas trazidas do Médio Oriente e descreve Córdoba como suntuosa, rivalizando com Bagdá. Também as fontes e banhos públicos, conhecidos empreendimentos arquitetônicos dos árabes, são mencionados e a convivência pacífica entre os cristãos e muçulmanos está presente arquitetonicamente na presença das mesquitas e igrejas moçárabes, aos quais o narrador faz alusões.

A escolha em mencionar os sinos das igrejas moçárabes não é ingênua: essas construções não são apenas componentes da paisagem urbana da cidade sob o domínio muçulmano, mais do que isso, os templos moçárabes e as mesquitas islâmicas são exemplos da coexistência harmoniosa entre muçulmanos e cristãos, que é também um dado muito peculiar da Península Ibérica. Fortunato de Almeida (1967, p. 71, grifo do autor) explica que “Com o nome de *moçárabes* designavam os sarracenos os povos que, sem abandonarem a própria religião, recebiam o jugo muçulmano. *Moçárabe* deriva de *Mocetárabe*, que significa feitos ou tornados árabes”, isso porque,

Em geral, a doutrina seguida pelos árabes em suas conquistas, era que os povos vencidos deviam converter-se ao islamismo, ou pagar uma contribuição territorial e outra pessoal. [...] e na península aconteceu, como noutras partes, que os muçulmanos preferiam ver avultar os impostos a que aumentasse o número dos adeptos do Corão. (ALMEIDA, 1967, p. 71)

Ou seja, isso tudo garantiu aos cristãos “a posse tranquila de suas [...] igrejas e o livre exercício do culto” (ALMEIDA, 1967, p. 71) mesmo sob o comando dos muçulmanos. Formouse, dessa maneira, uma sociedade de múltiplos câmbios culturais na religiosidade, na língua, na arquitetura e que ajudaram a talhar as expressões culturais de Portugal.

Os visigodos, anteriores aos árabes, também deixaram as suas marcas culturais pela Península Ibérica. O romance histórico *Eurico, o presbítero*⁶, ambientado no século VIII, possui descrições da arquitetura dos prédios visigóticos, na nítida tentativa de uma circunscrição mais apurada de um período tão longínquo temporalmente e do qual os leitores teriam poucas referências:

O presbitério, situado no meio da povoação, era um edifício humilde, como todos os que ainda subsistem alevantados pelos Gôdos sôbre o solo da Espanha. Cantos enormes sem cimento alteiam-lhe os muros; cobre-lhe o âmbito um teto achatado, tecido de grossas traves de carvalho subpostas ao ténue côlmo: o seu portal profundo e estrito pressagia de certo modo a misteriosa portada da catedral da Idade Média: as sua janelas [...] são como um tipo indeciso e rude das frestas que, depois, alumiam os templos edificados no décimo-quarto século, [...] se o presbitério visigótico, no escasso da claridade, se aproxima do tipo cristão de arquitetura, no resto revela que ainda as idéias grosseira do culto de Odim não se tem apagado de todo nos filhos e netos dos Bárbaros, convertidos há três ou quatro séculos à crença do Crucificado. (HERCULANO, 19--a, p. 7-8)

Ao remontar o passado visigótico, a voz narrativa do romance discorre sobre o presbitério – o templo – visigótico: na pormenorização, alguns aspectos, como os pórticos e a ausência de luz do prédio, são retratados como um prenúncio das catedrais medievais do século XIV, mas o presbitério visigótico também resguarda, segundo o narrador, as feições dos cultos da mitologia nórdica, que também compõem a formação cultural de Portugal.

No mesmo romance, no capítulo XVI, intitulado “O Castro Romano”, o narrador retoma ainda as heranças arquitetônicas do Império Romano, que também dominou a Península Ibérica, e, portanto, também integram as origens pátrias:

Na margem direita do rio, [...] viam-se ainda no princípio do oitavo século as ruínas de antigo castro ou arraial romano. Jaziam estas em uma espécie de promontório de rochas, pendurado sôbre a veia de água [...] e no alto de uma ladeira íngreme que conduzia à entrada daquele circuito achavam-se os vestígios de uma porta de campo, provavelmente a pretória: a decúmana [...] / Descavalgados, os dois guerreiros tomaram nos braços a irmã de Pelágio e foram recliná-la sôbre um montículo coberto de relva e musgos, que, pela sua situação no lugar onde, provavelmente, ficava a divisão entre o pretório e a parte inferior do campo, dava indícios de ser o assento das aras dos deuses, que os Romanos usavam colocar no meio dos arraiais. (HERCULANO, 19--a, p. 221; 225)

Assim como o narrador de “O Alcaide de Santarém (950-961)”, ao tratar da paisagem árabe, se valeu de vocábulos próprios de tal expressão cultural, a voz narrativa de *Eurico, o presbítero*, ao tratar das ruínas dos tempos da dominação romana, fará alusões às instituições e costumeiras disposições das construções dos Césares: as ruínas da fortaleza – o *castro* – conservam uma possível porta da *decúmana* – termo usado para designar, entre os romanos, um caminho ou rua que se orientava dentro dos castros ou povoações romanas. A remissão ao

⁶O romance *Eurico, o presbítero* “[...] teve fragmentos publicados, na *Revista Universal Lisbonense* e no periódico *O Panorama*, em 1843, sendo publicada em volume completo no ano seguinte” (MENDES, 2017, p. 11).

pretório – instituição do Império e das colônias de Roma, que poderia servir de quartel, tribunal e residência do procurador romano nas províncias – também está presente na pormenorização do narrador, além do possível altar – a *ara* – erigido aos deuses na centralidade da fortificação.

O efeito da pormenorização, além de aproximar o leitor da circunscrição temporal da narrativa, pode ser, com base nas informações contextuais que já apresentamos neste estudo, também o de fazer pensar os destinos pátrios: o que foi o espaço em que habitavam antes da formação do Estado Português e por quais vicissitudes havia passado. Detalhar as ruínas romanas, o presbitério visigótico ou a cidade árabe era uma maneira de recordar os germens da nacionalidade portuguesa, afinal em nota a *Eurico, o presbítero*, o autor tece a sua justificativa para a elaboração do romance histórico em tal período:

A Espanha romano-germânica transformou-se na Espanha rigorosamente moderna no terrível cadinho da conquista árabe. A obra literária [...] relativa a essa transição deve combinar as duas fórmulas – indicar as duas extremidades a que se prende; fazer sentir que o [...] herói se vai transformar em cavaleiro; que o servo, entidade duvidosa entre homem e coisa, começa a converter-se em altivo e irrequieto burguês. (HERCULANO, 19--a, p. 287)

Isto é, o escritor dá mostras, em nota explicativa, de que, de fato, a sua intenção é pedagógica com a publicação do romance histórico: quer que o público perceba as raízes da cultura pátria ou da sociedade contemporânea nas instituições e estamentos do passado e não elege a circunscrição temporal da narrativa ao acaso, pois o período em que *Eurico, o presbítero* está ambientada é um momento chave dentro da História das sociedades da Península Ibérica, como muito bem propôs Marinho (1999, p. 53):

Se, por um lado, o estudo da História apaixonou intelectuais românticos, ao ponto de Herculano, por exemplo, ter percorrido o país à procura de documentos que esclarecessem a vida medieval portuguesa, por outro, não é menos verdade que em certa efabulação com base histórica, isto é, a criação de universos, simultaneamente fictícios e referenciais, foi também uma constante de um período específico do Romantismo europeu e português. A voga inglesa, francesa ou italiana de reconstituição histórica do passado, na busca de uma identidade nacional que teria ficado abalada com as convulsões sociopolíticas do fim do século XVIII, início do XIX, estende-se também a Portugal. (MARINHO, 1999, p. 53)

A autora recorda que Herculano está vivendo e produzindo em um contexto maior e que, portanto, não é o único autor do contexto a trabalhar acuradamente as pormenorizações em sua produção literária, já que a recorrência desse tipo de escrita é muito maior e não está apenas circunscrito ao Portugal oitocentista⁷. Entretanto, é possível afirmar que Herculano deu tonalidade portuguesa às suas descrições, pois tocou em particularidades da cultura portuguesa e de suas construções. Outro exemplo disso, pode ser verificado em “O Parocho da Aldeia (1825)”, também inserida em *Lendas e Narrativas*:

⁷O romancista francês Victor Hugo, por exemplo, elabora, por meio da voz narrativa de *Notre-Dame de Paris* (1831), uma longa digressão acerca da arquitetura da catedral parisiense, comparando a construção a um *livro de pedra*. Já o português Almeida Garrett também é conhecido pelas suas longas pormenorizações referidas pelos narradores de *O Arco de Sant’Ana* (1845) e *Viagens na minha terra* (1846). Ou seja, a tendência das descrições espaciais não a inaugurou Herculano, mas a utilizou com muito proveito em suas obras.

No alto da povoação ficava o presbyterio. Era a igreja [...] daquelle gosto duvidoso entre a architectura christan, que expirava, e a da restauração romana, que ainda se não comprehendia: era um desses templosinhos construidos no fim do reinado de D. Manuel e durante o de D. João III, de que tão grande numero resta ainda pelas parochias de Portugal [...]. A devoção nesses tempos era objecto de luxo: edificar uma igreja ou uma capella equivalia a ter hoje camarote em S. Carlos ou cocheiro com estrigas de linho na cabeça e chapéu triangular. (HERCULANO, 19--b, p. 121)

O narrador refere, ao descrever a igreja da aldeia, a um estilo duvidoso – não no sentido pejorativo, mas de combinação – entre a arquitetura cristã que já estava em seu crepúsculo, ou seja, o gótico medieval, e o renascimento pelo gosto da arquitetura de Roma. Se levarmos em consideração essas afirmações e, igualmente, os períodos referidos pela voz narrativa, de que a igreja era pertencente a um estilo muito cultivado em Portugal entre o fim do reinado de D. Manuel I (1469-1521) e o início do governo de D. João III (1502-1557), saberemos que a pormenorização é de um templo no estilo *Manuelino*, ou também chamado de *Gótico Português Tardio*. Tiago Cruz (2017, p. 79) esclarece que

A arquitetura que habitualmente designamos como “manuelina”, salvaguardando as suas manifestações mais precoces, foi desenvolvida e consolidada durante o reinado de D. Manuel I (1495-1521), acompanhando o período inicial do de D. João III (1521-1557). (CRUZ, 2017, p. 79)

Isto é, a proposta de Cruz corrobora a ideia de que o narrador de “O Parocho da Aldeia (1825)”, ao discorrer sobre o templo local, está se referindo à concepção espacial Manuelina. Mas, o que há de importante neste dado presente na narrativa de Herculano? o estilo Manuelino foi, muitas vezes, considerado como uma *forma arquitetônica nacional* e que nem sempre seguiu as ortodoxias das formas cultivadas em outros lugares de Europa (CRUZ, 2017, p. 80). Se levarmos em conta a economia interna de “O Parocho da Aldeia (1825)”, que não resguarda as características de um romance histórico, perceberemos, no entanto, que há na narrativa uma discussão acerca da nacionalidade e religiosidade de Portugal perante as particularidades de países como Inglaterra, com a sua Reforma Protestante (séc. XVI), e de França, com os ideais Iluministas. Ora, a evocação, ainda que rápida, de um *hipotético estilo arquitetônico nacional* não é, mais uma vez, ingênua, pois dialoga com o todo da narrativa de Herculano. É interessante frisar ainda que o narrador faz uma menção às devoções pretéritas, associadas ao prestígio: edificar uma igreja ou capela era algo muito significativo, mas, no contexto do narrador, isso foi substituído pelos camarotes do Teatro de São Carlos, em Lisboa, dando a entender que prosperavam muitos dos costumes estrangeiros chegados a Portugal.

O narrador, então, prossegue com as descrições da casa paroquial e do portal da igreja:

A portada da igreja, de arco tricercentrico firmado em pilares polystylos de meio relevo, era o mais claro testemunho da idade provecta do presbyterio. A residencia parochial, originalmente no mesmo estylo, estava já civilisada. Uma porta rectangular substituiu a antiga. Esquadriadas estavam, tambem, as duas janellas do sobrado [...] e nos seus postigos da esquerda via-se o moderno conforto das vidraças. Não quero dizer com este elogio á morada do padre prior que a igreja tinha resistido [...] aos progressos da civilisação. Pelo contrario. Estava mais alindada

ainda. Uma irmandade, ou não sei quem, que entendia na fabrica, havia pintado de ochre tudo o que era pedra, de vermelhão tudo o que era azulejo. As camaras municipaes das grandes cidades, os conegos das collegiadas e sés ainda não passaram do ochre, e uma pobre irmandade da aldeia já tinha, ha vinte anos, vencido a méta a que apenas hoje chegam o municipio e a cathedral. (HERCULANO, 19--b, p. 121-122)

Mais uma vez, insistimos, não são ingênuas as explicações realizadas pela voz narrativa: quando afirma que a casa paroquial, que originalmente tinha o mesmo estilo do templo, já está *civilizada* e aponta as mudanças realizadas nela – porta retangular, esquadrinhas e vidraças nas janelas – e afirma que isso é um *elogio*, podemos perceber que está a expor exatamente o contrário. Isso está, igualmente, relacionado com o enredo de “O Parocho da Aldeia (1825)”: a narrativa, em muitos aspectos, propõe reflexões sobre a conservação de costumes pátrios e também sobre o que denomina como progresso *advindo* das nações economicamente dominantes. Um dos casos mais marcantes, dentre tantos outros na narrativa, é o do escândalo das luxuosas roupas das personagens Manuel e Bernardina, às modas das grandes cidades, frente às indumentárias tradicionais dos saloios no dia da festa de S. Pantaleão, o orago da aldeia (HERCULANO, 19--b, p. 254-255). Contudo, no trecho supratranscrito, o narrador prossegue afirmando que o templo estava ainda mais belo, pois alguma irmandade ou alguém havia coberto as pedras com uma cor uma mistura de óxido de ferro e também recoberto os azulejos – outra marca profundamente portuguesa de origem moura – com vermelhão. Obviamente há uma ironia no dito elogio: metaforicamente, o *progresso* estava recobrando as tradições mais antigas da pátria. Isso é perceptível porque a voz narrativa chega mencionar as possíveis campanhas de cônegos e políticos, posteriores à circunscrição da história, de mandarem pintar os patrimônios, apagando a originalidade e, imprimindo neles, as marcas do chamado *progresso*.

Aliás, Herculano também mostrou a sua preocupação com os patrimônios arquitetônicos de Portugal em textos que acompanham as suas obras literárias. É o caso do prólogo a *Eurico, o presbítero*, quando menciona os “[...] mosteiros, quando êles desabavam no meio das nossas transformações políticas” (HERCULANO, 19--a: vi) em nítida referência ao que acontecia com os mosteiros e conventos após o decreto de extinção das Ordens Regulares (1834)⁸. Já no prefácio ao romance histórico *O Monge de Cisté ou a época de D. João I^o*, o escritor tece considerações acerca de uma das suas pretensões na elaboração da narrativa, igualmente fazendo menções às situações dos patrimônios arquitetônicos de Portugal:

[...] ouve-se um ruído subito, semelhante ao bater no chão de homem de guerra que morre. É o edificio que solta o seu ultimo arranco e vai ajunctar mais uma ossada a milhares dellas que jazem sob os pés da povoação recente. [...] / De

⁸ Após a vitória dos Liberais, em 1834, numa medida inspirada na Revolução Francesa, houve a promulgação do decreto de extinção das Ordens Regulares em Portugal. De acordo com Rute Andreia Massano Rodrigues (2017, p. 25-26), “[...] em 1834, com a extinção das Ordens Religiosas, os conventos conheceram aquele que foi um verdadeiro processo de ‘desmantelamento’ que se arrastou, em alguns casos, até as primeiras décadas do século XX [...]. As medidas protagonizadas por D. Pedro IV (1798-1834), enquanto regente, e pelos diversos governos sob os reinados de D. Maria II (1819-1853) e seus sucessores, D. Pedro V e D. Luís, revelar-se-iam fundamentais, não evitando, contudo, que parte dos recheios conventuais acabassem dispersos e, em algumas situações, mesmo destruídos”.

⁹ *O Monge de Cisté ou a época de D. João I* teve capítulos divulgados, em 1841, no semanal *O Panorama*. Foi publicado em tomos em 1848. (MENDES, 2017, p. 11).

todas as cidades herdeiras do nome das suas antepassadas é a nossa Lisboa uma daquellas cujo tronco é mais antigo e cujas renovações têm sido mais frequentes. [...] / Com a rapidez da cholera ou da peste corre por todos os angulos de Portugal e encasa-se em todos os povoados uma cousa hedionda e torpe que, inimiga do passado e do futuro, se chama illustração; [...] se chama philosophia. [...] Seu mister é apagar todos os sanctos affectos da alma [...]. Que se apresse aquelle que quizer guardar alguns fragmentos do passado [...]; porque a illustração do vapor e do atheismo social ahi vai nivelando [...] as memorias da historia gigante do velho Portugal pelo areal plano e pallido da nossa historia presente [...] / Se eu fosse rico, iria comprar a capellinha, iria comprar o pardieiro onde houvesse a hobreira gothica: os homens do progresso vender-me-hiam isso tudo, porque havia de enganá-los; porque havia de prometter-lhes que converteria aquella em lupanar, este em casa de cambio. Depois, [...] tomaria a meu cargo essas pobres ruinas, amará-las-hia como um filho [...]. / Mas eu não sou abastado, que posso fazer? [...] / Foi uma dessas meditações artisticas que gerou o pensamento deste livro, o transmitir aos vindouros alguns fragmentos do passado. [...] / É o que resta a quem é pobre. – Não póde tirar os monumentos das garras dos politicos; mas tem liberdade plena de reconstituir em imaginação e povoar aquelles que já não existem. (HERCULANO, 19--d, p. V-XIV)

O escritor refere, no prefácio ao romance histórico, a rapidez das mudanças que se afiguram em Portugal: o chamado *progresso* nem sempre respeitava as construções mais antigas, que resguardavam as tradições locais. Herculano afirma que as tais transformações eram fruto das ideias Iluministas que adentravam no país: o racionalismo que destruía os afetos e os sentimentos. Ora, pelo trecho transcrito, podemos, se não levarmos em consideração as outras produções do autor, acreditar piamente que Herculano era um reacionário contrário a qualquer renovação ou progresso social. Todavia, como tudo o que envolve o escritor não é tão simples, esse assunto também não se afigura menos complexo. Na verdade, Herculano foi muito ponderado em relação às transformações sociais em Portugal, desconfiando sempre, mas apontando as boas consequências e denunciando o que julgava pernicioso. No caso da destruição dos patrimônios construídos, o escritor não enxergou a situação como um movimento histórico de naturais transformações, optando por resguardar as histórias pretéritas povoando os prédios que já não existiam e figurando-os em seu romance histórico: era a forma possível ao autor que afirmava não poder salvar financeiramente os patrimônios. O labor do escritor, portanto, era também o da preservação da história pátria, retratando os espaços apagados pelas transformações sociais.

Também em “O Castello de Faria (1373)”, coligida em *Lendas e Narrativas*, encontramos menções a uma fortificação medieval do Minho, que dá nome ao conto. O narrador, contudo, afirma que “[...] não ha hoje ahi uma unica pedra [...]. As relações dos historiadores foram mais duradouras que o marmore.” (HERCULANO, 19--b, p. 226). A voz narrativa é também uma delas, nessa referida relação de historiadores, que deu notícias do castelo minhoto já materialmente inexistente. O ofício das narrativas históricas seria o de também fazer rememorar o que já não era visível para os leitores, pois às vicissitudes históricas nem sempre resistem as pedras das construções. E, de fato, o narrador povoou o Castelo de Faria e o pormenorizou na narrativa: “O castello de Faria, com suas torres e ameias, com a sua barbacan e fosso, com seus postigos e alçapões ferrados, campeou ahi como dominador dos valles vizinhos. Castello real da idade-média, a sua origem some-se nas trevas dos tempos” (HERCULANO, 19--b, p.

218). Conforme já verificamos, as descrições dos ambientes se fazem de grande valia para a circunscrição espaciotemporal tão cara ao romance histórico. No caso de narrativas ambientadas na Idade Média, a figuração dos castelos, enquanto ambientes onde se desenrolam a trama, é de suma importância, já que remonta a uma construção de suma importância para o período, conforme explica Jacques Le Goff:

O palácio apresenta duas características específicas que o diferenciam de uma residência real, ou pelo menos principesca, ao passo que o castelo medieval pertence a um simples senhor, embora os reis possam ter construídos castelos medievais enquanto senhores. Além disso, das duas funções essenciais do castelo, a militar e a residencial, é esta última que o palácio privilegia, ao passo que o castelo medieval caracteriza-se pela primeira. (LE GOFF, 2009, p. 90)

O privilegiar da atividade militar na edificação de um castelo medieval, como fortaleza, conforme propõe Le Goff, é ressaltado na narrativa “O Castello de Faria (1373)”, de Herculano, já que o desenrolar do enredo trata da tentativa de defesa dos muros da fortaleza contra as investidas dos castelhanos em Portugal. A mesma função militar da construção é ressaltada em *O Bobo (1128)*. O narrador situa o leitor das funções das muralhas e circunscreve a ambientação da narrativa descrevendo a fortaleza de Guimarães:

O castello de Guimarães, qual existia nos principios do seculo XII, diferenciava-se entre os outros, que cubriam quasi todas as eminencias das honras e préstamos de Portugal e Galliza, por sua fortaleza, vastidão e elegancia. A maior parte dos edificios desta espécie eram apenas então um aggregado de grossas vigas, travadas entre si, e formando uma serie de torres irregulares, cujas paredes [...] mal resistiam aos golpes dos arietes e aos tiros das catapultas, ao passo que os madeiros que ligavam esses fracos muros [...] tinham o grave inconveniente de poderem facilmente incendiar-se. Assim não havia castello onde entre armas e bastimentos de guerra não occupassem um dos mais importantes logares as amplas cubas de vinagre, liquido que a experiencia tinha mostrado ser o mais proprio para apagar o alcatrão incendiado, que como instrumento de ruina usavam nos sitios dos logares afortalezados. [...] / Mas o castello de Guimarães podia, do teso sobre que estava assentado, olhar com tranquillo desde para os formidaveis e variados engenhos militares de christãos e sarracenos. (HERCULANO, 19--c, p. 15-17)

Ora, se o castelo medieval “[...] está intimamente associado à atividade militar” (LE GOFF, 2009, p. 90), a fortaleza de Guimarães é privilegiada, na descrição do narrador, pois é muito mais fortificada e preparada para os possíveis ataques: o narrador explica, por exemplo, a função primeira do castelo na Idade Média. Vejamos também que a voz narrativa ainda dá notícias ao leitor distante da época em que o romance está ambientado (século XII) de como poderiam ser resolvidos os incêndios de ataques inimigos: é uma nítida preocupação para que se possa visualizar com maior exatidão uma época tão distinta e distante, mas onde repousa os germens da independência do Estado Português e da formação pátria.

É interessante como também em “O Bispo Negro (1130)”, que compõe *Lendas e Narrativas*, e é um conto ambientado em época próxima ao do romance *O Bobo (1128)*, a formação pátria é exposta na pormenorização da fachada da Sé Velha de Coimbra:

Houve tempo em que a velha cathedral conimbricense, hoje abandonada de seus bispos, era formosa; houve tempo em que essas pedras, ora tismadas pelos annos, eram ainda pallidas, como as margens areentas do Mondego. [...] / Então aquellas ameias e torres não haviam sido tocadas de mãos de homens, desde que os seus edificadores as tinham collocado sobre as alturas; e, todavia, já então ninguém sabia se esses edificadores eram da nobre raça goda, se da dos nobres conquistadores arabes. / Mas, quer filha dos valentes do norte, quer dos pugnacissimos sarracenos, ella era formosa, na sua singela grandeza, entre as outras sés das Hespanhas. Ahi succedeu o que ora ouvireis contar. (HERCULANO, 19--b, p. 57-58)

Novamente, temos a figuração, no conto de Herculano, de uma construção importantíssima para a Idade Média, pois, de acordo com Le Goff (2009, p. 50) “Catedral vem do latim *cathedra*, ou seja, cátedra, uma espécie de trono reservado ao bispo – esse trono episcopal é, aliás, um dos elementos essenciais do interior da catedral. Portanto, a catedral é essencialmente a igreja do bispo”. Em Portugal, o termo *Sé* remonta a esse mesmo trono como *sede episcopal*. A representação da Sé Velha Conimbricense – frisamos o termo *velha*, porque também existe outra construção a Nova Sé, datada do século XVII e sede do governo episcopal de Coimbra desde o século XVIII – foi retratada na narrativa de Herculano não apenas como uma construção, mas o narrador a refere como originária de *tempos imemoriáveis* e que se perdia, inclusive, a sua possível origem: não se sabia se era uma edificação visigótica ou mourisca, além de que figuram na fachada da igreja ameias e torres, como as fortalezas militares – os castelos – e ambos os povos referidos são descritos como guerreiros e nobres, estando nas raízes do povo de Portugal. Entretanto, há uma nota para explicar a possível ausência de referência histórica em “O Bispo Negro (1130)”: “A sé velha de Coimbra é, no todo ou na maxima parte, uma edificação dos fins do seculo duodecimo; mas acceitamos aqui a tradição que lhe attribue uma remotissima antiguidade.” (HERCULANO, 19--b, p. 57). Historicamente, a edificação da velha catedral data do século XII, mas Paulo Motta Oliveira assim justifica o recurso construído pelo autor nesta narrativa:

[...] é caracterizada pela existência de duas vozes: de um lado a do narrador de tradições, de outro a do historiador, que analisa os materiais justamente para poder separar o que é *história* daquilo que é *lenda*. Enquanto a primeira das vozes é a responsável pela narrativa do conto propriamente dita, a segunda aparece principalmente nas notas. Essa presença de uma *dupla voz* percorre todo o texto. (OLIVEIRA, 2000, p. 135, grifo do autor)

Ou seja, o *rememorar legendário* da edificação também não é algo ingênuo: a voz narrativa mais uma vez faz menções aos povos que formaram inicialmente o povo português e isso poderia estar, inclusive, figurado na fachada que, embora fosse posterior aos godos e mouros, poderia carregar também as heranças arquitetônicas legadas por esses povos à Península Ibérica. Aliás, a descrição da fachada da igreja que servirá de local para o desenrolar da trama de “O Bispo Negro (1130)”, é também importante porque deixa claro que a construção já foi muito importante, mesmo que esteja abandonada, hoje, de seus bispos e foi “[...] a igreja mais importante [e] [...] a cabeça de todas as igrejas” (LE GOFF, 2009, p. 51).

Juntamente com as catedrais, Herculano também representou os mosteiros em suas obras literárias. Em *Eurico, o presbítero*, no capítulo XII, intitulado “O Mosteiro”, há a seguinte descrição do prédio:

O mosteiro da Virgem Dolorosa estava situado numa encosta [...]. Edifício suntuoso, construído no tempo de Recaredo, as suas grossas muralhas de mármore pareciam, na verdade, quadrelas de castelo roqueiro; [...] Os muros fortíssimos daquele vasto edifício, as suas portas tecidas de ferro e carvalho, as estreitas frestas, que apenas lhe deixavam penetrar no interior uma luz duvidosa, os tetos ameados e, finalmente, os fossos profundos que o circundavam, tudo acomodado para larga defesa. [...] / No centro do imenso edifício erguia-se o templo monástico: peça quadrangular, construída de grossos cantos de mármore [...]. No exterior do templo, no meio de um vasto pátio que o rodeava, viam-se negrejar na sua cinta de estreitas celas [...]. Os seus claustros pacíficos e saudosos [...] [eram] como um oásis frondoso (HERCULANO, 19--a, p. 120-124)

Ainda que seja uma edificação de origem imaginária, descrita no romance histórico, o mosteiro é referenciado como original do período de Recaredo (559-601), rei dos visigodos. A construção é, igualmente, referida como uma fortaleza parecida com um castelo medieval, “[...] entre as ameias que lhe cingiam a frente, como coroa de um rei gigante (HERCULANO, 19--a, p. 122)” e isso é interessante, porque, no enredo do romance histórico, ali estavam aquartelados alguns dos guerreiros godos, após a entrada dos árabes na Península Ibérica e também estava refugiada a população em fuga, dando a entender também as múltiplas funções dessas construções e reforçando a ambientação medieval do romance. Interessante é também citar que, na pormenorização do mosteiro visigótico, o templo ocupa lugar central da construção: é o valor de destaque que se dá a oração solenizada dentro da vida monástica tanto feminina quanto masculina, isto é: a própria disposição arquitetônico-religiosa reforça essa presença imaterial “[...] como as festividades, os cantares, as procissões e romarias, as orações, os hinos, a música” (EUSÉBIO, 2017, p. 489).

A descrição, em *Eurico, o presbítero*, refere também o claustro do mosteiro medieval, que, de acordo com Le Goff (2009, p. 138) é “[...] constituído por um jardim interior rodeado de galerias que se abrem em arcadas para esse jardim. [...] é a ideia de encerramento, enclausuramento, presente na etimologia latina da palavra claustro, *claustrum*, que vem de *claudere*, fechar”. Ou seja, a vida monástica, tão presente no ambiente medieval, não deixou de ser retratada nas descrições do romance histórico de Herculano e, em outro texto coligido em *Lendas e Narrativas*, cujo título faz menção a uma peça arquitetônica, “A Abobada (1401)”, o mosteiro é designado como um “[...] imenso livro de pedra a que os espíritos vulgares chamam simplesmente o mosteiro da Batalha” (HERCULANO, 19--b, p. 234).

E pudera que o narrador de “A Abobada (1401)” denomine o Mosteiro de Santa Maria da Vitória – ou Mosteiro da Batalha – como um *livro de pedra*: a construção marcou uma época muito complexa de Portugal, pois com a morte do rei D. Fernando I (1345-1383) e a ausência de um descendente masculino, o trono português poderia ser ocupado pelo rei de Castela, Juan I (1358-1390), casado legitimamente com a filha do finado monarca. No entanto, foi coroado, em Portugal, João, o Mestre de Avis (1357-1433), um irmão bastardo de D. Fernando e, no dia 14 de agosto de 1385, travou-se a Batalha de Aljubarrota entre os portugueses e os castelhanos.

Com a vitória lusitana e a humilhação de Juan I, inaugurou-se uma nova dinastia em Portugal: a de Avis. Para celebrar a vitória e se afirmar no reino, D. João I mandou erigir o Mosteiro de Santa Maria da Vitória – invocação também muito significativa para o feito.

Na narrativa de Herculano, na voz da personagem que projetou o mosteiro, mestre Affonso, temos a seguinte afirmação:

[...] para entender o pensamento do mosteiro de Sancta Maria da Victoria, cumpre ter vivido com a revolução que pôs no throno o mestre d'Aviz; [...] ter vencido em Aljubarrota. Não é este edificio obra de reis, aindaque por um rei me fosse encommendado seu desenho e edificação, mas nacional, mas popular, mas da gente portuguesa, que disse: *não seremos servos do estrangeiro* e que provou o seu dicto. (HERCULANO, 19--b, p. 243, grifo do autor)

Pela fala de mestre Affonso, percebemos que a narrativa de Herculano tem a preocupação em demonstrar que o tal mosteiro não era apenas um prédio, dentre tantos outros. Por ele, celebrou-se uma segunda independência de Portugal; o mosteiro da Batalha, ainda que encomenda do Mestre de Avis, pertencia ao povo português, que não aceitou o jugo estrangeiro. Ora, perante o contexto complexo do período oitocentista da publicação de *Lendas e Narrativas*, o rememorar da edificação de Santa Maria da Vitória não é, mais uma vez afirmamos, algo ingênuo ou solto na narrativa: pelo contrário, busca as raízes pátrias no passado, passado que também pode ser lido nos monumentos e livros de pedra e, conforme já abordamos, pode fazer pensar o presente incerto e o futuro nebuloso de Portugal.

Por fim, se recorrermos a respeitável *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, obra densa e que em muito contribui para os estudos da Literatura Portuguesa, encontraremos a seguinte afirmação acerca da produção literária de Herculano:

[...] sucedem-se as cenas dramáticas de interior, dominadas pelo diálogo e pela descrição minuciosa do ambiente (arquitectura, mobiliário, etc.), as cenas de ar livre (procissões, tumultos e comícios populares, etc.); as reflexões morais-religiosas, a explicação histórico-social. Normalmente cada um destes géneros literários – dramático, narrativo-descritivo, expositivo e didáctico – ocupa o seu capítulo próprio. Não há uma integração perfeita entre estes elementos ligados por contiguidade: a ficção portuguesa em prosa encontra-se ainda em fase incipiente, com Herculano [...]. (SARAIVA; LOPES, 1985, p. 773)

Como tentamos demonstrar, neste estudo, ao contrário do que afirmam Saraiva e Lopes, as narrativas de Herculano não são incipientes e, tampouco, os múltiplos recursos utilizados na elaboração do autor estão desintegrados: obviamente, cada um dos subterfúgios citados pelos críticos merece uma análise mais atenta. Contudo, o que verificamos em nossa colaboração acerca da ambientação e das pormenorizações arquitetônicas é que elas estão bastante integradas às obras em que figuram e também ao contexto de publicação desses textos literários.

Conclusão

As recorrentes pormenorizações dos espaços e ambientes, que ocupam, muitas vezes, extensas páginas do texto literário de Herculano, não são ingênuas. Elas, primeiramente, contribuem para situar o leitor do romance histórico no tempo e espaço em que a narrativa está circunscrita e não estão desconectadas dos outros recursos narrativos: na verdade, reforçam, em suas particularidades que analisamos, o que se pode discutir nas obras.

Um dos exemplos disso é de como a pormenorização arquitetônica leva à circunscrição de um ambiente particularmente português, não apenas quando descreve as notórias construções, como a Velha Sé de Coimbra ou o Mosteiro da Batalha, mas também quando remonta espaços imaginários, como a igreja manuelina – que, embora seja um espaço puramente ficcional em “O Parocho da Aldeia (1825)”, não deixa de existir no cenário nacional em muitos exemplares espalhados pelo país. Portanto, a pormenorização arquitetônica em Herculano é uma forma de contar a história pretérita da pátria e pensar os ideais de nacionalidade, temáticas recorrentes no período oitocentista. Ademais, foi também por meio dessas exaustivas ambientações que o autor denunciou o desmantelamento, em nome do progresso, dos patrimônios arquitetônicos, numa concepção que nos figura muito mais como resistência do que como reacionarismo.

Referências

- ALMEIDA, F. de. **História da Igreja em Portugal**. Tomo I. Porto: Portucalense Editora, 1967.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CRUZ, T. A viagem “no largo tempo do Manuelino”. **Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto – 2016**, Porto, Incipit 5, p. 78-90, 2017. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15111.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- EUSÉBIO, M. de F. O legado dos bens culturais. In: FRANCO, J. E.; PEREIRA, J. C. S. (dir.). **Portugal Católico: a beleza na diversidade**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017. p. 483-487.
- HERCULANO, A. **Eurico, o presbítero**. Lisboa: Bertrand, 19--a.
- _____. **Lendas e Narrativas**. Lisboa: Bertrand, 19--b.
- _____. **O Bobo (1128)**. Lisboa: Bertrand, 19--c.
- _____. **O Monge de Cistér ou a época de D. João I**. Tomos I e II. Lisboa: Bertrand, 19--d.
- _____. **Scenas de um anno da minha vida e apontamentos de viagem**. Lisboa: Bertrand, 19--e.
- LE GOFF, J. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

- MARINHO, M. de F. **O Romance Histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MATTOSO, J. A formação da nacionalidade. In: TENGARRINHA, J. (org.). **História de Portugal**. São Paulo: UNESP, 2001. p. 31-41.
- MENDES, E. S. **Alexandre Herculano, entre o Presbítero e o Monge**: o (anti)clericalismo e as personagens religiosas em *Monasticon (Eurico, o presbítero e O Monge de Cistér)*. 2017. 254 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- OLIVEIRA, P. M. Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção. In: BOËCHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P. de (Orgs.). **Romance Histórico**: recorrências e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 129-149.
- PINHO, J. B. de. A herança arquitetônica católica: monumentos e património edificado. In: FRANCO, J. E.; PEREIRA, J. C. S. (Dir.). **Portugal Católico**: a beleza na diversidade. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017. p. 483-487.
- RODRIGUES, R. A. M. **Entre a salvaguarda e a destruição**: a extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos (183401868). 2017. 815 f. Tese (Doutoramento em História) – Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1985.
- WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em setembro/2019.

Aceito em outubro/2019.

ORIENTAÇÕES AOS COLABORADORES

Política editorial

A revista *Muitas Vozes* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, e tem como objetivo se constituir em um espaço de reflexão sobre questões de linguagem em suas múltiplas manifestações, sendo sua missão divulgar artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos de linguagem. A revista aceitará colaborações vinculadas aos dossiês temáticos de cada número, de acordo com os prazos que serão divulgados no início de cada ano, e artigos de temática livre em fluxo contínuo.

Adequações ao formato da revista

Todas as colaborações devem ser inéditas (não publicadas ou submetidas a outro periódico ou livro). Os trabalhos serão submetidos à avaliação de pareceristas, que verificarão a adequação do material à proposta da revista.

Os trabalhos podem ser submetidos em português, espanhol, inglês ou francês, e devem ser enviados para o e-mail revistamuitasvozes@gmail.com em dois arquivos com extensão DOC: um completo e outro sem identificação do autor. Além disso, o autor deve enviar um arquivo separado que contenha os seguintes dados: nome, afiliação acadêmica, endereço para correspondência, e-mail e números de telefone e fax.

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores. Os Editores não se responsabilizam por opiniões ou afirmações dos autores.

Normas gerais para apresentação de trabalhos

Os textos devem ter fonte Times New Roman, tamanho 12.

Quanto à extensão, artigos devem conter de 4.000 a 8.000 palavras e resenhas, até 3.000 palavras. Neste caso, o autor deve obedecer à seguinte ordem: referência bibliográfica da obra resenhada, de acordo com as normas da ABNT, nome do autor da resenha e afiliação entre parênteses, no formato Maria da SILVA (UEPG). As obras resenhadas devem ter sido publicadas, no máximo, dois anos antes da submissão do texto.

Artigos resultantes de pesquisa de mestrado ou doutorado deverão incluir o nome do orientador em nota de rodapé, a partir do título do trabalho.

Os artigos devem ser escritos na seguinte sequência

1. TÍTULO em caixa alta e em negrito, centralizado no alto da primeira página, em espaçamento simples entre linhas;
2. Título em inglês, na mesma fonte, dimensão e disposição, logo abaixo.
3. Abaixo do título, antecedido de um espaço simples, identificação do autor no formato Maria da SILVA (UEPG);
4. Nota de rodapé, a partir do sobrenome do autor, que traga as seguintes informações: titulação e e-mail para contato;
5. Precedido da palavra RESUMO, em caixa alta, duas linhas abaixo do nome do autor, sem adentramento e em espaçamento simples, texto de, no mínimo, 50 palavras e, no máximo, 200, contendo resumo do artigo, que indique seus objetivos, referencial teórico utilizado, resultados obtidos e conclusão;
6. Precedida da palavra *ABSTRACT*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do título do artigo em inglês, versão do resumo, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;
7. De 3 a 5 palavras-chave, separadas por ponto, precedidas do termo PALAVRAS-CHAVE, em caixa alta, mantendo-se o espaçamento simples, duas linhas abaixo do *abstract*;
8. Precedida da expressão *KEYWORDS*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do abstract, versão das palavras-chave, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;
9. O corpo do texto inicia-se duas linhas abaixo das *keywords*, em espaçamento simples entre linhas;
10. Subtítulos correspondentes a cada parte do trabalho, referenciados a critério do autor, devem estar alinhados à margem esquerda, em negrito, sem numeração, com dois espaços simples depois do texto que os precede e um espaço simples antes do texto que os segue;
11. Para ênfase, usar *itálico*.
12. Agradecimentos, quando houver, seguem a mesma diagramação dos subtítulos, precedidos da palavra Agradecimentos;
13. Sob o subtítulo **REFERÊNCIAS**, alinhado à esquerda, em negrito e sem adentramento, as referências bibliográficas devem ser mencionadas em ordem alfabética e cronológica, indicando-se as obras de autores citados no corpo do texto, separadas por espaço simples. As referências devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor, seguindo as normas da ABNT: espaço simples e um espaço entre cada obra. Caso a obra seja traduzida, deve-se informar o tradutor.

Exemplos:

Livros LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1986.

Capítulos de livros

PECHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. p. 15-50.

Dissertações e teses

BITENCOURT, C. M. F. **Pátria, civilização e trabalho: o ensino nas escolas paulistas (1917-1939)**. 1988. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

Artigos em periódicos

SCLIAR-CABRAL, L.; RODRIGUES, B. B. Discrepâncias entre a pontuação e as pausas. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 26, p. 63-77, 1994.

Trabalho de congresso ou similar (publicado)

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. **Anais...**São Paulo: UNESP, 1990. p. 114-8.

1. No corpo do texto, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em letras maiúsculas, separado, por vírgula, da data de publicação (BARBOSA, 1980). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Morais (1955) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), estas deverão seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. (MUNFORD, 1949, p.513). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (PESIDE, 1927a), (PESIDE, 1927b). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (OLIVEIRA; MATEUS; SILVA, 1943), e quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960). Citações diretas em mais de três linhas deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra tamanho 10, sem aspas e espaço simples entre linhas. Citações com menos de três linhas devem seguir o fluxo normal do texto e virem destacadas apenas entre aspas. Não usar idem, ibid., ou ibidem.
2. As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé da página; remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior, após o sinal de pontuação, quando for o caso.
3. Ilustrações, tabelas, gráficos, desenhos e quadros devem ser numerados e ter título.

1. Quando imprescindíveis à compreensão do texto, e inclusos no limite de 30 páginas, **Anexos e/ou apêndices**, seguindo formatação dos subtítulos, devem ser incluídos no final do artigo, após as referências bibliográficas ou a bibliografia consultada.
2. Transferência de direitos autorais: Caso o artigo submetido seja aprovado para publicação, **JÁ FICA ACORDADO QUE** o autor **AUTORIZA** a UEPG a reproduzi-lo e publicá-lo na *REVISTA MUITAS VOZES*, entendendo-se os termos “reprodução” e “publicação” conforme definição respectivamente dos incisos VI e I do artigo 5º da Lei 9610/98. O **ARTIGO** poderá ser acessado tanto pela rede mundial de computadores (WWW – Internet), como pela versão impressa, sendo permitidas, **A TÍTULO GRATUITO**, a consulta e a reprodução de exemplar do **ARTIGO** para uso próprio de quem a consulta. **ESSA** autorização de publicação não tem limitação de tempo, **FICANDO A UEPG** responsável pela manutenção da identificação **DO AUTOR** do **ARTIGO**.