

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Jane Rodrigues dos Santos

Volume | 1

Literatura Portuguesa I





Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

Literatura Portuguesa I

Volume 1

Maria Lúcia Wiltshire
de Oliveira
Jane Rodrigues dos
Santos



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAIS RICO É PAIS SEM POBREZA

Apoio:



FAPERJ

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua da Ajuda, 5 – Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20040-000

Tel.: (21) 2333-1112 Fax: (21) 2333-1116

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Masako Oya Masuda

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Reis

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Jane Rodrigues dos Santos

COORDENAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

SUPERVISÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Flávia Busnardo

DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL E REVISÃO

Marcelo Bastos Matos

Paulo Alves

AVALIAÇÃO DO MATERIAL DIDÁTICO

Thaís de Siervi

Departamento de Produção

EDITOR

Fábio Rapello Alencar

COORDENAÇÃO DE REVISÃO

Cristina Freixinho

REVISÃO TIPOGRÁFICA

Beatriz Fontes

Carolina Godoi

Cristina Freixinho

Elaine Bayma

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Bianca Giacomelli

DIRETOR DE ARTE

Alexandre d'Oliveira

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Alessandra Nogueira

Juliana Fernandes

ILUSTRAÇÃO

Bianca Giacomelli

Sami Souza

CAPA

Sami Souza

PRODUÇÃO GRÁFICA

Verônica Paranhos

Copyright © 2013, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

L755

Literatura Portuguesa I. v. 1 / Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, Jane Rodrigues dos Santos – Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2013.

308 p.; 19 X 26,5 cm.

ISBN: 978-85-7648-926-9

1. Literatura portuguesa. I. Santos, Jane Rodrigues dos. Título

CDD: 869

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador
Sérgio Cabral Filho

Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia
Gustavo Reis Ferreira

Universidades Consorciadas

CEFET/RJ - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO
TECNOLÓGICA CELSO SUCKOW DA FONSECA
Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

UENF - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO
NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO
Reitor: Silvério de Paiva Freitas

UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO
RIO DE JANEIRO
Reitor: Ricardo Vieiralves de Castro

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Reitor: Roberto de Souza Salles

UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO
Reitor: Carlos Levi

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO
Reitora: Ana Maria Dantas Soares

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO
Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

SUMÁRIO

Aula 1 – Literatura Portuguesa. Por quê? _____	7
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i> <i>Jane Rodrigues dos Santos</i>	
Aula 2 – Façanhas e milagres _____	33
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i> <i>Jane Rodrigues dos Santos</i>	
Aula 3 – Vozes em deslocamento _____	57
<i>Jane Rodrigues dos Santos</i>	
Aula 4 – Que farei com este livro? _____	79
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 5 – Entre ficções e História _____	105
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 6 – O avesso do império em cena _____	131
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 7 – Histórias de um viajante e de uma viagem _____	161
<i>Jane Rodrigues dos Santos</i>	
Aula 8 – Um romance nesta terra _____	187
<i>Jane Rodrigues dos Santos</i>	
Aula 9 – Cenas da vida portuguesa _____	213
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 10 – Escrever a casa portuguesa _____	241
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 11 – Cesário Verde e seu caminhar poético _____	271
<i>Jane Rodrigues dos Santos</i>	
Referências _____	301

Literatura Portuguesa. Por quê?

*Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Jane Rodrigues dos Santos*

AULA

1

Meta da aula

Apresentar a disciplina Literatura Portuguesa I e a metodologia dos eixos temáticos para o estudo do *corpus* literário.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. diferenciar a linguagem literária da linguagem não literária;
2. explicar o eixo Território e sua relação com a Literatura Portuguesa;
3. definir o eixo Deslocamento e sua relação com a Literatura Portuguesa;
4. identificar o eixo Escrita como reflexão sobre a identidade portuguesa e sobre a própria escrita;
5. utilizar os eixos como instrumentos de conhecimento e análise de fragmentos de obras da Literatura Portuguesa.

INTRODUÇÃO

UMA LITERATURA ENTRE NÓS

Você já ouviu a música “Monte Castelo”, do grupo Legião Urbana?

Monte Castelo

Ainda que eu falasse
A língua dos homens
E falasse a língua dos anjos,
Sem amor eu nada seria.
É só o amor! É só o amor
Que conhece o que é verdade.
O amor é bom, não quer o mal,
Não sente inveja ou se envaidece.
O amor é o fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer.
(...)



Você pode ouvir a música completa no site:
<http://letras.terra.com.br/legiao-urbana/22490>

Assistiu à minissérie *O primo Basílio* (1988), exibida pela Rede Globo? Nela, Basílio é o primo que visita Luísa, a antiga namorada, agora casada, como se vê no diálogo:

- Ora essa! Realmente, se não viesses, zangava-me. És o meu único parente... O que tenho pena é que meu marido não esteja...
- Eu – acudiu Basílio – foi justamente por ele não estar
(QUEIRÓS, 1988, p. 41).

Nos sites a seguir, você pode conhecer melhor o romance *O primo Basílio*:
http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16622; ou a sua adaptação à minissérie:
<http://www.youtube.com/watch?v=7akZS0REi6o>

É possível que você tenha respondido afirmativamente a uma das duas perguntas. No entanto, saberia dizer o que elas têm em comum?

Pensemos:

A música “Monte Castelo”, além de se referir ao sentimento universal do amor, constrói-se a partir de fragmentos textuais do apóstolo Paulo e do poeta Luís de Camões, incluindo a primeira estrofe de um dos seus poemas mais conhecidos:

O amor é um fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer.

A versão completa deste poema pode ser lida na página 6 do documento encontrado em:

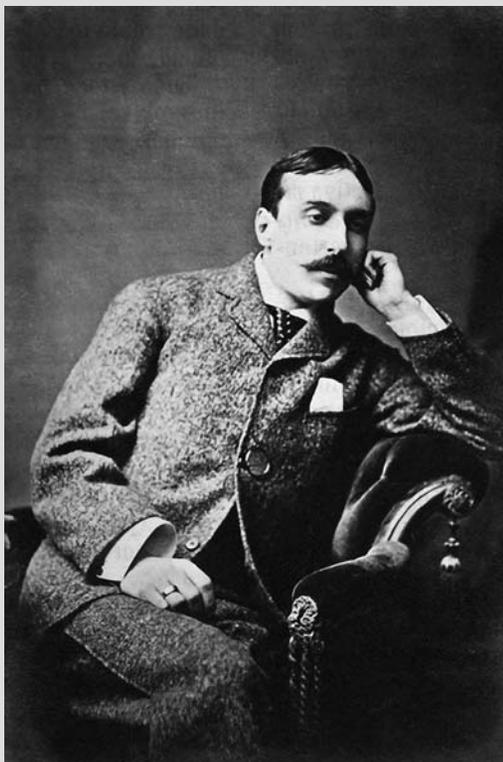
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000164.pdf> <http://>



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Camoes_-_retrato_de_goa_2b.jpg

Luís de Camões – poeta do século XVI – é considerado um dos maiores escritores da Literatura Portuguesa e mesmo ocidental. Escreveu *Os Lusíadas*, poema que tem papel fundamental na Literatura Portuguesa, porque influenciou e ainda influencia boa parte de suas obras.

Quanto à minissérie, ela se baseia no livro do escritor português Eça de Queirós e, apesar de ter sido escrito em pleno século XIX, possui enredo composto por elementos bastante próximos daqueles utilizados em nossas telenovelas, como a traição, os amores impossíveis e a ambição.



Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/E%C3%A7a_de_Queir%C3%B3s_c._1882.jpg

Eça de Queirós (ou Queiroz) – autor do século XIX – dedicou-se principalmente à escrita de romances citadinos (lisboetas) e de costumes, em que se evidenciam aspectos comportamentais dos personagens da sociedade de seu tempo.

Logo, o ponto comum entre estas produções é o fato de que ambas se baseiam, de algum modo, em obras escritas há muito tempo por autores portugueses. Entretanto, esta distância temporal e geográfica não nos impede de nos emocionarmos diante destas obras. Não acha? Você saberia dizer por quê? Pense que tais produções artísticas estão expressas na nossa língua (portuguesa) e encerram valores afetivos comuns às culturas brasileira e portuguesa.

LITERATURA: A LINGUAGEM DOS DESVIOS

Antes de estudarmos Literatura, precisamos falar um pouco sobre o pensamento e sua relação com a linguagem instrumental e a literária. Afinal, todas as realizações humanas iniciam-se com o pensamento. Não por acaso, é tão famosa a frase de **DESCARTES**: “Penso, logo existo.”

Mas será que basta pensar para existir? Vejamos...

Certamente, o nosso pensamento é a ferramenta exclusiva de que dispomos para sobreviver, produzir e relacionarmo-nos com a natureza e com outros indivíduos. O pensamento produz-se como linguagem de vários tipos, principalmente a verbal, feita de signos linguísticos.

Ao longo do tempo, a linguagem verbal organizou-se em línguas, que são históricas e próprias a um povo e a uma cultura humana. Ao criarem o seu idioma, os grupos humanos produziram ao mesmo tempo discursos (verbais ou não) sobre a cultura. Os discursos não são simplesmente instrumentos neutros de comunicação, mas refletem o modo de pensar da cultura que, por sua vez, molda o comportamento do grupo.

Por isso, diz-se que a linguagem verbal *forma-nos* como seres humanos, mas também nos *con-forma*, fazendo-nos pensar e falar segundo um certo padrão de valores dominantes daquela cultura.

No entanto, apesar desta imposição, o pensamento é capaz de fazer-se linguagem fora da forma usual, através da arte. Se na linguagem comum predomina o caráter instrumental – utilitário, destinado à comunicação – de uma língua, na arte literária prevalecem os desvios, o novo, o criativo. Como arte, a Literatura é um gênero de discurso desviante que repensa criticamente a cultura oficial.

RENÉ DESCARTES

foi um importante filósofo, matemático e físico do século XVII que tomou de empréstimo das Ciências Exatas o *racionalismo*, por meio do qual contrariou as ideias religiosas de sua época, ao fundamentar a máxima filosófica de que a existência depende da razão. Assim, uniu o existir ao pensar.

Sobre este caráter impositivo dos discursos, diz-nos Roland Barthes que “a língua é fascista porque ela nos obriga a dizer”, isto é, quando falamos uma língua (instrumento social de comunicação) não nos expressamos nunca de modo neutro ou “isento”, mas, ao contrário, submetemo-nos aos valores culturais que estão impregnados na língua. Sobre este conceito, sugerimos a leitura de seu livro *Aula*.

No episódio conhecido como “a expulsão dos poetas”, narrado no livro V de *A República*, Platão sugere que a sociedade ideal só poderia existir se dela fossem expulsos aqueles – no caso, os poetas – que não buscam a *verdade* e sim a sua imitação. Ao contrário do que pensamos hoje, a poesia era vista por Platão como nociva à educação de seus cidadãos, pois poderia desviá-los do caminho da verdade proposto pela sua filosofia.

Acompanhando a leitura de um texto literário, temos a oportunidade de conhecer a cultura, mas, sobretudo, de perceber como se pode pensar além e contra uma certa ideologia ou verdade dominante. Pois a mesma língua que regula o mundo também o transforma continuamente, como vemos acontecer nas obras dos artistas de todo tipo, em especial dos poetas.



No site a seguir, você pode escutar uma música de Cazusa em que no verso “...ideologia, eu quero uma para viver...”, o poeta protesta contra as verdades dominantes:
<http://www.youtube.com/watch?v=AuZ6ubVXOoo>

Como brasileiros, herdamos uma língua – a portuguesa – e uma cultura europeia que “veio no mesmo pacote”. Embora sejamos marcados por outras línguas e etnias (de índios, africanos, imigrantes etc.), somos formados principalmente pela cultura portuguesa, modelada segundo as matrizes clássica e cristã desta cultura. Conhecer a Literatura Portuguesa é, portanto, conhecer o pensamento que forjou a nossa cultura brasileira. Significa compreender também as formas desviantes que nos levam à libertação de modelos preestabelecidos.

Concluindo, ao enunciado racionalista de Descartes – “Penso, logo existo” –, podemos propor uma transformação capaz de fazer da leitura e da escrita uma arte que se afasta do senso comum, resiste às ideologias dominantes e cria novas possibilidades de existir: *Leio, escrevo, logo, (re-)existo ou resisto.*

EIXOS DO CONHECER: TERRITÓRIO, DESLOCAMENTO E ESCRITA

Como conhecer?

Vamos então conhecer a cultura portuguesa, que forjou a nossa cultura brasileira, a partir da publicidade de uma empresa aérea brasileira veiculada na TV nos anos 1960. Com estilo divertido, nela vemos Cabral navegando em direção ao Brasil, quando um marinheiro grita: “Terra à vista.” Ao chegarem a terra, deparam-se com os índios que exclamam: “Bem-vindo, Seu Cabral.” Este pede ao escrivão que diga ao rei que “a terra é linda e generosa, e a gente, muito bondosa”. Então Cabral sente “no peito uma saudade sem jeito” e decide voltar para Portugal de avião (!!!)



Para ver a propaganda original (imagens e música), veja o site:
<http://www.youtube.com/watch?v=GFtVEPMmZ00>

A história fala-nos brevemente sobre uma terra descoberta – o Brasil –, uma viagem marítima realizada por um navegador português – Cabral – e as impressões do viajante, passadas a um escrivão também português – Pero Vaz de Caminha. De forma criativa e humorada, ela também revela, nas suas entrelinhas, elementos da identidade de um povo – o português – que se deslocou do seu *Território por Mar* e disso fez *Escrita*. Observa-se a importância da carta ao rei que narra as maravilhas encontradas pela expedição dos portugueses, registro que representa, metonimicamente, uma literatura que desde o século XII se foi constituindo a partir de crônicas, relatos épicos, narrativas de viagens, romances históricos...

Como outras literaturas, a portuguesa surge com a nação, desenvolve-se com o império e repensa-se criticamente com o fim do seu poderio. Por ser intrínseca a relação entre a escrita e os acontecimentos históricos

do povo português, na disciplina Literatura Portuguesa do curso de Letras da UFF não se privilegia o uso dos períodos ou estilos de época, mas eixos de conhecimento que nos permitem ler criticamente o acervo literário produzido em Portugal desde o século XII, transitando de uma época a outra, comparando ideias e processos formais entre autores e obras. A isto chamamos também de abordagem intertextual.

Considerando a ideia da identidade cultural do português (história, cultura e literatura), o conteúdo desta primeira disciplina de Literatura Portuguesa será desenvolvido sob três grandes eixos que marcam:

- 1º) a fundação da nacionalidade portuguesa – *Território*;
- 2º) a sua expansão marítima e imperial – *Deslocamento*;
- 3º) a reflexão crítica dessa identidade – *Escrita*.

De acordo com Stuart Hall, a identidade cultural aproxima-se do próprio conceito de nação, pois, mais do que uma instituição política, entende que a nação é um sistema de representação cultural (um conjunto que mescla aspectos étnicos, linguísticos, religiosos).



Pesquise em dicionários e na internet os sentidos das expressões *território*, *pátria*, *reino*, *nação* e *império*.

O Território – fundação e expansão da nacionalidade

Definições

Sociologicamente, a terra é o lugar da origem, a “terra natal” de cada um, marcando uma diferença entre diferentes grupos. Aloja a pátria como lugar de nascimento, identificando-se à casa materna, às raízes culturais dos antepassados.

Politicamente, terra significa geometrização do mundo, medida da terra, demarcação, ocupação, separação oficial de grupos, assim como estabelecimento de trocas no lugar de roubos e usurpações. Neste sentido,

a terra é território ocupado ou conquistado, que mais tarde será gerido pelo Estado, sob a forma de reinos, nações e impérios.

Culturalmente, as expressões "terra" e "território" podem se sobrepor, abarcando uma mesma unidade cultural que pode garantir estabilidade política ao grupo, com base na presença de traços comuns. Também se confunde com unidade étnica, não exclusivamente racial, ao designar uma comunidade de língua, cultura, tradição, monumentos históricos e território compartilhados. Pode ainda abarcar uma nacionalidade “sem Estado” ou “espontânea”.

Como vocês podem perceber, todas estas expressões – *território, pátria, reino, nação e império* – são diferentes, mas se aproximam entre si porque se aplicam a um determinado grupo que compartilha a mesma identidade cultural.

Prossigamos com mais algumas oposições para pensar melhor a identidade cultural portuguesa, relacionando-a a dados históricos que serão importantes para compreender a sua Literatura.

Reino: um território sob um chefe

Provenientes do norte da África, os árabes invadiram e ocuparam quase toda a Península Ibérica, no extremo ocidental da Europa, desde o século VIII, à exceção de uma faixa de terra ao norte em poder de uma aristocracia cristã. A certa altura (século XI), estes senhores da nobreza decidiram em nome da fé cristã expulsar os invasores, expandindo suas terras, com a ajuda da Igreja Católica Romana. Criaram reinos e demarcaram novos domínios territoriais e políticos. Este foi o caso de Portugal. Numa parte da Ibéria, chamada Lusitânia pelos romanos, formou-se um Condado (Portucalense) com terras reconquistadas aos “infieis” (mourous ou muçulmanos) que se expandiu para o sul, dando origem ao reino português. Esta nova unidade política aclamou um soberano (Afonso Henriques, tornado o primeiro rei de Portugal com o nome de Afonso I) e iniciou a consolidação da identidade política e cultural daquela região, da língua ali falada (galego-português) e da fé que praticavam seus habitantes (católica).

Mouros – povo de origem árabe que conquistou a Península Ibérica (século VIII), responsáveis pela chamada Invasão Islâmica ou muçulmana.



Figura 1.1: Castelo de Sintra, Portugal, construído pelos mouros durante o período de ocupação. Para ver um pouco mais, visite o link: http://www.portugalvirtual.pt/_tourism/costadelisboa/sintra/mourosp.html

A principal vitória do rei contra os mouros foi alcançada, segundo a lenda, com a intervenção de Cristo em plena batalha, assim lembrada por Camões:

Com tal milagre os ânimos da gente
Portuguesa inflamados, levantavam
Por seu rei natural este excelente
Príncipe, que do peito tanto amavam;
E diante do exército potente, o céu tocavam,
Dizendo em alta voz: – Real, real,
Por Afonso, alto rei de Portugal!

(CAMÕES, 1972, p. 181)



Figura 1.2: Ilustração da Reconquista.

Fonte: <http://eportuguese.blogspot.com.br/2010/06/portugal-do-seculo-viii-era-dos.html>

Fernando Pessoa homenageia este rei em sua obra *Mensagem*, dedicando-lhe um poema que atesta a sua condição de pai da pátria – fundador da nação – a quem cumpre pedir a bênção e seguir o exemplo heroico:

Pae, foste cavalleiro.
Hoje a vigília é nossa.
Dá-nos o exemplo inteiro
E a tua inteira força!

(PESSOA, 2008, p. 63)

O movimento de expansão territorial foi chamado de Reconquista e correspondeu ao período da primeira dinastia portuguesa, conhecida como Afonsina ou Territorial. As guerras de Reconquista contra os mouros prosseguiram até a vitória completa sobre o inimigo árabe muçulmano.

Depois começaram as guerras de disputa territorial entre os portugueses e seus irmãos de fé castelhanos. Dessas desavenças, surgiu uma guerra civil que derrubou a primeira dinastia e elevou ao trono o mestre de Avis, aclamado como D. João I. Fernão Lopes conta “Como na cidade do Porto foi levantada voz e pendão [bandeira] pelo Mestre [de Avis] e da maneira que nisso teve o povo”:

Então cavalgou Afonso Eanes [homem do povo, da “arraia miúda”, que apoiava o Mestre] num grande e formoso cavalo (...) trazendo a bandeira pela cidade com toda a honra, acompanhado de muita gente, tanto **CLÉRIGOS** como leigos, bradando todos a uma voz:

– **ARRAIAL!** Arraial! Pelo mestre de Avis, regedor e defensor dos Reinos de Portugal! (LOPES, 1993, p. 200).

Se até então a identidade lusitana se mesclava à castelhana por compartilharem o cristianismo em oposição à fé muçulmana, a partir das desavenças com Castela forja-se um novo patriotismo baseado na terra de nascimento ou “naturalidade” dos portugueses, como defende Fernão Lopes. Ambos os reinos pertencem à mesma árvore de Cristo, mas só os verdadeiros “naturais” de Portugal são “**VERGÔNTEAS** direitas cujo nascimento tem o seu antigo começo na boa e mansa oliveira portuguesa” (idem, p. 256).

Vencida a guerra contra Castela e restabelecida a paz, o rei português “vai cometer [enfrentar] as ondas do Oceano”, tomando a cidade de Ceuta, dominação árabe no norte da África sob “a lei de Mafamede” [leis de Maomé]. Assim Camões refere-se ao fato histórico que inaugurou o projeto da expansão marítima de Portugal:

Este é o primeiro rei que se desterra
Da pátria, por fazer que o africano
Conheça, pelas armas, quanto excede
A lei de Cristo à lei de Mafamede.

(CAMÕES, 1972, p. 254)

Começa o ciclo dos Descobrimentos, resultado do deslocamento dos portugueses para o mar. Os filhos de D. João I continuarão o projeto nacional de expansão, com destaque para D. Henrique, o Navegador, que fundou e dirigiu a Escola de Sagres, destinada a preparar pilotos, marinheiros e equipamentos para a concretização deste sonho expansionista.

Muitas dúvidas podem surgir agora, como, por exemplo, por que razão os portugueses atiraram-se ao mar. As respostas podem ser obtidas na História e na Economia Política, no entanto, o nosso interesse está na Literatura, que, como vimos, é um gênero de discurso desviante que repensa criticamente o saber oficial.

CLÉRIGOS

Significa sacerdotes.

ARRAIAL

Significa "do rei" (sentido arcaico).

VERGÔNTEAS

Significa ramos.

O Deslocamento: pensando a expansão marítima

Definições de deslocamento

Etimologicamente, deslocamento é “des-locar”, sair do local em que se vive para uma outra terra ou território. Como vimos, na época da fundação da nacionalidade (século XII), iniciaram-se deslocamentos ao sul do Condado Portucalense que ampliaram o território através das guerras de Reconquista contra os mouros. Passados mais de duzentos anos, com a tomada de Ceuta (século XV), na África, o reino de Portugal lançou-se para fora, realizando um deslocamento para o mar. D. João I inaugurou a segunda dinastia portuguesa, conhecida como dinastia de Avis, Gloriosa ou dos Descobrimentos, iniciando uma nova era que transformou o reino em império. Os filhos de D. João I foram considerados membros de uma geração predestinada. Um deles, como dissemos atrás, foi o infante D. Henrique, que, apesar de nunca ter chegado a rei – daí ser chamado *infante* –, foi muito importante para a ascensão de Portugal como império.

Deslocamento: o império lusitano

Com a expansão marítima, Portugal passa de reino a império, colecionando colônias pelos quatro cantos do mundo. Decorrido um tempo, começam a aparecer no império sinais de deterioração, que se precipita com a morte do último rei da dinastia de Avis, D. Sebastião, na batalha funesta de Alcácer Quibir, em 1578, o que leva Portugal a ser incorporado ao domínio da Espanha por 60 anos.

Em suas obras, Fernão Lopes e Luís de Camões testemunham, respectivamente, o início e o final do chamado Século Glorioso (1415-1580), evidenciando uma identidade cultural portuguesa tão otimista quanto melancólica. Vejamos como eles escreveram sobre isso:

Porque, assim como o filho de Deus, depois da morte que tomou por salvar a linhagem humana, mandou pelo Mundo os seus apóstolos pregar a toda a criatura [...] assim o mestre [de Avis], depois que se dispôs a morrer, se fosse preciso para a salvação da terra que seus avós ganharam, enviou [cavalheiros] a pregar [...] o Evangelho português (LOPES, 1993, p. 254).

Neste fragmento de Fernão Lopes, escrito na primeira metade do século XV, observa-se a necessidade de defesa do reino frente a Castela, mas também, nas entrelinhas do texto, observa-se o prenúncio do deslocamento da fé cristã por novas terras a descobrir.

Em *Os lusíadas*, publicado no século XVI, Camões diz que vai enaltecer as conquistas dos portugueses “por mares nunca de antes navegados, [...] em perigos e guerras esforçados”, assim como divulgará os feitos gloriosos dos “reis que foram dilatando a fé e império” por vastos territórios do mundo. No entanto, em certas partes do poema, denunciará os desvarios da Coroa portuguesa, mostrando-se desanimado para continuar o seu trabalho poético diante da situação da pátria, “metida no gosto da cobiça”, envolvida numa “austera, apagada e vil tristeza”:

No mais, Musa, no mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

(CAMÕES, 1972, p. 597)

Ao longo dos séculos seguintes, o império português desmantelou-se, perdendo importância diante de outros mais fortes, o espanhol, o inglês e mesmo o norte-americano no século XX, momento em que se dá a independência das últimas colônias portuguesas na África e Ásia.

Outros tipos de deslocamento português passaram a acontecer, motivado pelo declínio econômico da nação, sob a forma da emigração para outros países europeus ou americanos em busca de melhores condições de vida. Houve ainda os deslocamentos provocados por razões políticas, como os exílios voluntários ou compulsórios em épocas de perseguição política, que não foram poucas. Também se pode pensar nos frequentes deslocamentos dos emigrados cheios de saudades que retornam “à terrinha” depois de terem melhorado de vida no exterior. Por fim, os deslocamentos podem ser vistos em sentido metafórico, representando os trânsitos entre lugares e épocas, que assumem uma feição intertextual na literatura portuguesa contemporânea. De tudo isso, ficará registro e se há de fazer literatura.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 3

3. a) Fernando Pessoa escreve um poema em homenagem ao infante D. Henrique, chamado “o Infante”, onde diz: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce” (PESSOA, 2008, p. 89). Aqui o poeta enumera razões que levaram os portugueses à obra dos descobrimentos. Teria o infante atendido à vontade de Deus? Teria encarnado os sonhos dos portugueses? Ou simplesmente estaria agindo em nome dos interesses do Estado e da Coroa portuguesa? Você não acha que o verso de Pessoa abre outras possibilidades de entendimento da expansão marítima portuguesa? Se considerarmos apenas as razões e os dados históricos, diríamos que Portugal estava praticando uma espécie de “capitalismo monárquico”. Mas se o texto poético ultrapassa a função referencial da linguagem, como você lê e interpreta em três linhas este verso pessoano que se relaciona ao projeto de posseção dos mares?

b) Façamos uma pequena reflexão sobre o movimento de elogio e de lamento que marca a identidade portuguesa. Escreva algumas linhas (no máximo 5) sobre este assunto, inspirando-se em Camões e Fernão Lopes.

RESPOSTA COMENTADA

3. a) *Procure considerar os aspectos envolvidos no verso como, por exemplo, o sentido de “obra” como império construído pelo deslocamento marítimo graças ao empenho do infante homenageado no poema. Observe que “obra” também se relaciona a uma ideia de predestinação divina.*
- b) *Repare que as mudanças políticas e culturais do povo são captadas pelos artistas da palavra que as reinterpretam, contribuindo, por sua vez, para repensar a identidade portuguesa. Repare, por exemplo, como Fernão Lopes usa imagens bíblicas para elogiar a pátria e como Camões faz o inverso. Não deixe de notar o momento histórico de cada um deles.*

A Escrita – reflexão sobre a identidade e sobre a própria Escrita

As histórias de ocupação e deslocamento do povo português foram contadas de várias formas. Para Eduardo Lourenço, um importante pensador da identidade portuguesa, a Literatura pode ser vista como interpretação de Portugal. Quanto ao que representa o poema de Camões para o entendimento da identidade portuguesa, disse ele:

Da nossa intrínseca e gloriosa ficção, *Os lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema "épico" assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico, simultaneamente **SINFONIA** e **RÉQUIEM**? (LOURENÇO, 1988, p. 19-20).

SINFONIA

Criação musical para orquestra.

RÉQUIEM

Criação musical para atos litúrgicos fúnebres.

Nosso curso pretende seguir esta orientação, contando essa história tal como foi contada por homens que escreveram crônicas, epopeias, farsas, contos, romances... Nas páginas anteriores, vimos de forma homeopática como a escrita de Fernão Lopes, Luís de Camões e Fernando Pessoa podem lançar outras luzes sobre os acontecimentos, ajudando-nos a conhecer de modo crítico as matrizes culturais que herdamos dos portugueses.

Além de criticar as mazelas sociais e de discutir a identidade cultural, a escrita também faz uma reflexão sobre si mesma, sobre o próprio ato de escrever. Nesses momentos, o autor descola-se de sua posição original de observador da sociedade, para repensar a natureza da arte literária. A esta escrita sobre a escrita chamamos metalinguagem ou autorreferencialidade.

O cronista oficial da dinastia de Avis, Fernão Lopes, faz este exercício quando se dirige aos leitores para esclarecer sobre o seu compromisso com a verdade da sua escrita:

Nem entendais que certificamos coisa, salvo de muita aprovada e por escrituras vestidas de fé; de outro modo, antes nos calariamos do que escreveríamos coisas falsas (LOPES apud SARAIVA, 1988, p. 175).

Também Camões reflete sobre o ato de escrever, como vimos em fragmento anterior ao falar que tem a “lira” (metáfora de poesia) “destemperada” (desafinada) e a “voz” (escrita) “enrouquecida” (sem

brilho), ele que, cheio de entusiasmo no início do poema, havia pedido às Musas um estilo épico adequado à escrita de grandes feitos.

No século XIX, um outro poeta importante pensa sobre a sua própria escrita homenageando o tricentenário da morte de Camões em 1880. Trata-se de Cesário Verde, que medita “um livro que exacerbe” ao mesmo tempo que se lamenta com nostalgia:

E evoco, então, as crônicas navais:
Mouros, **BAIXÉIS**, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

(VERDE, 1982, p. 88)

BAIXÉIS

Barcos, navios.

Os Lusíadas foi escrito durante as andanças de Camões pelo Oriente, época em que sofreu um naufrágio na foz do rio Mekong, quando perdeu a sua companheira Dinamene, mas salvou o manuscrito do poema.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 4

4. Demonstre como os fragmentos dos três autores – Camões, Fernão Lopes e Cesário Verde – expressam opiniões sobre a pátria e a própria escrita que fazem.

RESPOSTA COMENTADA

4. Lembre-se de destacar os fragmentos, relacionando-os à pátria e ao ato de escrever. Por exemplo, vejamos os versos de Camões “No mais, Musa, no mais, que a lira tenho/ Destemperada e a voz

enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida." Aqui observa-se que o eu lírico dirige-se à sua musa inspiradora para lamentar-se de uma "gente surda e endurecida", seus compatriotas – sobretudo os nobres a quem se dirige –, fazendo com que tenha agora a "lira destemperada e a voz enrouquecida", visto que não consegue mais continuar a cantar (escrever) seu poema em exaltação aos portugueses. Logo, Camões expressa que a sua escrita depende intensamente da sua relação com a pátria.

VAMOS À LEITURA!

Bem, como vimos, a Literatura Portuguesa é marcada por uma história muito antiga e, portanto, cheia de acontecimentos, mas essas pequenas histórias contidas na grande história de Portugal ganham outros significados quando servem de motivos literários, porque aí os fatos passados e a percepção dos autores se misturam, a fim de formar uma nova e interessante versão dos acontecimentos históricos.

Nesta seção, propomos que você exercite um pouquinho o que já aprendeu: primeiro, acompanhando a leitura de pequenos trechos de obras a serem estudadas neste curso, depois, ensaiando fazer suas próprias análises:

Mensagem

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do **BOJADOR**
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,
Mas nelle é que espelhou o céu.

(PESSOA, 2008, p. 98)

Nesses versos, o poeta faz referência às grandes navegações portuguesas, reconhecível pelo dado geográfico (localizável) “Bojador”, mas percebe-se que sua fala não se restringe a este fato. Notamos no poema a presença de sentimentos (medo e esperança, desejo e coragem) ao tratar do que vale a pena ser vivido, do que vale a pena ser escrito.

O CABO BOJADOR

Ficou conhecido como Cabo do Medo, pois na época das grandes navegações poucos conseguiram ultrapassá-lo, uma vez que as suas características físicas dificultavam a navegação. Como muitas embarcações desapareceram no Bojador, propagou-se uma série de mitos sobre a existência de monstros que atacavam os marinheiros neste local.



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Western_Sahara-CIA_WFB_Map.png

Assim, o poeta propõe um jogo entre a História e as emoções humanas ao mencionar os perigos do mar, que no poema possui tanto a qualidade de “abismo” perigoso quanto a de “espelho do céu” capaz de conter a promessa de bons resultados.



A expressão “valer a pena” significa “o que tem valor”, “o que é merecido/ o que merece”, mas para os escritores, “pena” significa também instrumento de escrita. Assim podemos ler a expressão também como “merecer ser escrito”.

Viagens na minha terra

Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de **ESTIO**, viajo até a minha janela para ver uma **NESGUITA** de **TEJO** que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do **CAIS DO SODRÉ**. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões, pois tinham muito que ver! Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei de dar-lho. Vou nada menos que a **SANTARÉM**: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer **CRÔNICA** (GARRETT, p. 3).

Nesse parágrafo, temos a fala de um personagem que se põe a olhar a paisagem da janela de seu quarto, a qual o faz iniciar uma espécie de “viagem” imaginativa. Observa-se que essa paisagem é marcada por uma visão limitada do “Tejo” e por “entulhos”. O sujeito mostra-se desinteressado desta paisagem e por isso não escreve sobre ela. Porém, mostra-se interessado em viajar fisicamente para Santarém e então escrever um relato detalhado de tudo o que presenciar. Reparemos que a viagem não é mais em direção ao oceano, mas Tejo adentro, contrariando uma certa ideologia dominante de fundo expansionista.

ESTIO

Verão, seca, falta de chuva.

NESGUITA

Pequena extensão de terra ou de água.

CRÔNICA

Narração que obedece a uma ordem cronológica (temporal).

Geralmente, é um relato de acontecimentos verdadeiros, por vezes, históricos.

TEJO

Rio mais extenso da Península Ibérica. Nasce na Espanha, banha o interior de Portugal e deságua no oceano Atlântico. É importante porque de sua foz em Lisboa partiram as caravelas e naus em busca dos descobrimentos.

CAIS DO SODRÉ

Cais de Lisboa, ponto de partida de embarcações rumo ao interior do país pelo rio Tejo.

SANTARÉM

Cidade portuguesa muito antiga, à beira do Tejo, cujo território foi alvo de sucessivas disputas territoriais entre portugueses e mouros até a sua conquista definitiva por D. Afonso Henriques, em 1147.

Deriva XV

Inversa navegação
Tédio já sem Tejo
Cinzento hostil dos quartos
Ruas desoladas
Verso a verso
Lisboa antipátria da vida

(ANDRESEN, 1996, p. 275)

No poema, apresenta-se uma navegação oposta (“inversa”) àquela frequentemente relatada na história portuguesa, uma vez que o sentimento do eu lírico não é nem de medo nem de desejo por descobertas (metaforicamente representados pelo Tejo), apenas sente “tédio”. O título “Deriva” sugere tratar-se de um viajante sem destino, que percebe ser o cotidiano desfavorável/desagradável, afinal diz que os quartos (onde talvez se hospede) são de um tom “cinzento hostil” e as “ruas desoladas”. Observa-se que os poucos versos fazem uma descrição tão pessimista de Lisboa (metonímia da pátria portuguesa) que termina por chamá-la de “antipátria” da vida.

O Delfim

A muralha, como **LÁPIDE** de uma vasta e destroçada **CAMPA** com vinte séculos de abandono. Ou simplesmente como cabeça do **LARGO**. E, crucificada nela e na sua **LEGENDA** de caracteres **IBÉRICOS**, digo, **LUSITANOS**, a igreja. Depois temos buracos e terra esquecida até à estrada de alcatrão, temos tabernas e comércio sonolento e, a fechar o traçado, uma fila de casas a cada margem, muitas delas vazias e ainda com as argolas onde antigamente se prendiam as bestas. Antigamente, em tempos mais felizes (PIRES, 1983, p. 4).

Aqui se faz uma pequena descrição de um lugar em estado de abandono, o que se confirma pelo uso de expressões como “lápide de uma vasta e destroçada campá”, “terra esquecida”, “comércio sonolento”, “vazias”. Mas não se trata de um lugar qualquer e sim marcado por acontecimentos históricos, afinal possui “vinte séculos”, “legenda de caracteres ibéricos” ou “lusitanos”, além de conter indícios de tempos passados como as “argolas onde antigamente se prendiam as bestas”. Percebe-se, na fala do narrador, impressões pessoais sobre o lugar, confirmadas pela última frase: “em tempos mais felizes”.

LÁPIDE

Pedra colocada em sepulturas que contém um pequeno registro sobre o morto.

CAMPA

Sepultura.

LARGO

Área espaçosa de uma cidade.

LEGENDA

Inscrição, lenda.

IBÉRICO

Relativo à Península Ibérica (território que abrange Portugal, Espanha e Gibraltar).

LUSITANO

Originalmente relacionava-se aos habitantes da Lusitânia (província romana), que atualmente corresponde, em grande parte, ao território de Portugal.

CONCLUSÃO

Será que você já conhece um pouco mais a Literatura Portuguesa? Nesta aula, você iniciou seus estudos de Literatura Portuguesa, percebendo que esta se relaciona com aspectos históricos, culturais e sociais. Compreendeu também que esta literatura faz o uso artístico da Língua Portuguesa. Como leitor e estudante de Letras, você deve ter sempre atenção a estes diálogos e aos aspectos inovadores e motivadores, próprios da escrita literária. Além das obras e autores aqui introduzidos, outros novos serão apresentados e trabalhados ao longo do curso, como Miguel Torga, Jorge de Sena, Manuel Alegre, Fiamma Hasse Pais Brandão e Ruy Belo.

RESUMO

A Literatura trabalha, sobretudo, com percepções e aspectos criativos (novos usos da linguagem do cotidiano), logo se diferencia da linguagem não literária empregada, normalmente, para a comunicação (meramente instrumental). Por essa razão, a Literatura é capaz de provocar questionamentos, isto é, fazer pensar sobre o que nos rodeia, não apenas transmitindo e recebendo informações, mas fazendo um uso criativo, provocativo e questionador da linguagem e, por extensão, da vida e do nosso papel nela. Assim, como usuários da Língua Portuguesa (herdada, portanto, de outra nação – Portugal) e sobretudo como estudantes de Letras (pensadores da linguagem) precisamos refletir também sobre esse uso em desvio (criativo e impregnado de percepções) do idioma.

A história portuguesa é fundamental nesse entendimento, e dela destacamos os três principais eixos que perpassam a Literatura Portuguesa: o Território, o Deslocamento e a Escrita. Neste sentido, estudamos sobre a formação do reino português que se vincula às conquistas territoriais (através de guerras, inicialmente por motivos religiosos e depois pelo desejo de aquisição territorial); a consolidação de uma identidade nacional, constituída a partir desta formação nacional e mantida graças às sucessivas guerras; a transformação deste reino em império, por meio dos deslocamentos ultramarinos (as Grandes Navegações), em que foram conquistados territórios geograficamente distantes de Portugal (na África, no Brasil e no Oriente).

Este império teve sua total dissolução no final século passado (século XX), com o término da colonização africana. Assim, Portugal viu reduzido o seu poderio, uma vez que seu território limitou-se ao próprio espaço nacional, ou seja, o país Portugal. Logo, um povo que durante séculos foi detentor de um vasto território pouco a pouco volta a ser o pequeno país em um canto da Europa (Península Ibérica). Estes movimentos históricos – de reino a império e a nação – bem como as transformações sociais (de súdito, soldado, cidadão) e humanas (percepções, sentimentos) daí decorrentes têm reflexos visíveis na maneira de escrever dos autores portugueses, sejam eles testemunhas de grandes viagens, de guerras e conquistas, sejam habitantes contemporâneos de um país que um dia foi império e disto fez/faz escrita. Mas é preciso que lembremos também de pensar a escrita literária pelo seu caráter desviante, sedutor, obtido muitas vezes pela mistura de sentidos, tempos e espaços (intertextualidade) ou ainda por outras características que, ao longo deste curso, buscaremos compreender.

Então, podemos dizer que o primeiro passo para se analisar um texto de Literatura Portuguesa está em procurar refletir sobre as relações históricas, culturais, sociais, bem como sobre o caráter sedutor (recursos estéticos) que estes textos contêm.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos *Os Lusíadas*, de Camões, a partir do eixo temático Território, destacando o episódio do milagre de Ourique que trata da fundação da nacionalidade portuguesa.

Façanhas e milagres

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Jane Rodrigues dos Santos

AULA

2

Meta da aula

Apresentar *Os lusíadas*, de Camões, segundo a metodologia dos eixos temáticos, com destaque para o Território, exemplificado com o episódio do Milagre de Ourique.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar em *Os lusíadas* as relações com a identidade portuguesa segundo os eixos do Território, do *Deslocamento* e da Escrita;
2. distinguir os principais aspectos estruturantes do poema: elementos da narrativa e modos de contar;
3. analisar o episódio do Milagre de Ourique como representativo da identidade portuguesa enquanto reino.

INTRODUÇÃO

EPOPEIA

É um gênero literário que apresenta elementos narrativos (ação, personagens, narrador, tempo, espaço) e partes definidas (proposição, invocação e narração).

AQUEUS

Eram um dos grupos formadores da Grécia antiga, ao lado dos jônios e dóricos.

O NASCIMENTO DO HERÓI

Certamente, você já ouviu falar do filme *Troia*, estrelado por Brad Pitt no papel de Aquiles, o herói da **EPOPEIA** *Ilíada* – supostamente de Homero – que busca inspiração numa deusa para cantar/narrar a história de façanhas e vitórias do lendário líder grego sobre os aqueus, seus inimigos: “Canta-me, ó Deusa, a cólera funesta de Aquiles, Filho de Peleu, que causou aos **AQUEUS** sofrimentos sem conta [...]” (I, 1-7). Ao ter suas glórias cantadas, os feitos de Aquiles jamais são esquecidos, e de guerreiro ele passa a herói. Uma das cenas mais interessantes do filme é justamente aquela em que Ulisses procura por Aquiles tentando convencê-lo a participar da guerra em Troia para se tornar herói. Aquiles aconselha-se com sua mãe, como mostra o diálogo a seguir:

– Mãe, me decido esta noite....

– Se ficar, vai encontrar a paz e uma mulher maravilhosa e terá filhos e filhas – e eles terão filhos – e amarão você e quando tiver partido se lembrarão de você. Mas, quando seus filhos morrerem e os filhos deles também, seu nome se perderá. Se for a Troia, a glória será sua. Vão escrever histórias sobre as suas vitórias por milhares de anos. O mundo vai se lembrar do seu nome. Mas se você for a Troia, não voltará para casa, porque a sua glória anda de mãos dadas com o seu destino... E nunca mais o verei de novo.

Para conhecer este modelo de herói ocidental, eternizado pelas suas façanhas, assista a parte do filme no link a seguir:

<http://youtube.googleapis.com/v/XFU9TY8aQHf&fs=1&source=uds&autoplay=1>

O HERÓI MODERNO: “O PEITO ILUSTRE LUSITANO”

A *Ilíada* foi um dos modelos usados em *Os lusíadas* por Luís de Camões, que o modifica em parte segundo o espírito de sua época, o século XVI, do seguinte modo: 1º) Camões canta/narra não apenas os feitos de um herói isolado, como fez Homero, mas de um herói coletivo, o povo português, a que chama “o peito ilustre lusitano”; 2º) ele narra não só “façanhas fantásticas, fingidas, mentirosas”, mas também fatos da história de Portugal, em dois planos narrativos distintos: o plano real da viagem marítima e o plano mitológico da disputa dos deuses. Seja com fatos reais ou lendários, ou heróis individuais ou coletivos,

a epopeia se reporta sempre a um grupo étnico do qual narra as tradições e a história, expressando a sua identidade. As epopeias homérica e camoniana são expressões dessa escrita que imortaliza heróis e povos.

Vimos na aula anterior como a literatura (eixo da Escrita) pode ser uma interpretação de Portugal; vimos também como a história de Portugal se liga a conquistas territoriais (eixo do Território) e marítimas (eixo do Deslocamento). No tempo de Camões, a pátria portuguesa já havia acumulado muitas vitórias, mas ainda não merecera um poema que cantasse estes feitos. Educado na atmosfera do Renascimento, Camões se dedica a esta tarefa, assim como fizeram outros escritores italianos na mesma época.

Coube a Camões a produção do poema épico que consolidou, com “engenho e arte”, a identidade portuguesa que vinha se formando ao longo dos séculos anteriores. Neste grande poema de 10 **CANTOS** e 8.816 versos decassílabos, ele canta/conta/narra episódios relacionados ao grupo étnico do extremo ocidental da Península Ibérica a que os romanos chamavam “lusitanos”, descendentes de um Luso ou Lisa, filhos de Baco. Daí provém a origem do título do poema – *Os lusíadas* –, que quer dizer lusitanos. Eis como o Poeta apresenta a origem mais remota da sua Pátria:

Esta foi Lusitânia, **DIRIVADA**
De Luso ou Lisa; que de **BACO** antigo
Filhos foram, parece, ou companheiros,
E nela **ANTÃO** os **ÍNCOLAS** primeiros

(CAMÕES, III, 21:5-8, 1980, p. 201).

Sabemos que a identidade também é fruto de lendas e tradições de um povo, nem sempre comprováveis pela História. Este é o caso de certo herói lusitano muito antigo, chamado Viriato, que lutou contra a dominação dos romanos na Lusitânia. Ele surge em *Os lusíadas* ao lado de muitos outros que contribuíram para o nascimento e a consolidação de uma identidade cultural ao longo de séculos, quer pela conquista e defesa do Território contra romanos, mouros ou castelhanos, quer pela sua expansão em Deslocamento para o sul e para o Ocidente pelo mar afora. Como já anunciamos antes, de tudo isso a Escrita de Camões fará registro, mesclando o real (a História) e o ficcional (as lendas, os mitos, as fábulas).

CANTOS

Os cantos de *Os Lusíadas* são compostos de estrofes de oito versos (oitavas); no total há 1.102 estrofes (oitavas) de versos de 10 sílabas ou decassílabos, muito usados em poemas de tom sublime e elevado.

DIRIVADA

Forma arcaica de derivada.

BACO

Deus romano, equivalente a Dionísio, dos gregos, nascido da coxa de Zeus e ligado ao vinho, aos instintos e aos vícios.

ANTÃO

Forma arcaica de então.

ÍNCOLAS

Mesmo que habitantes originais da terra, indígenas.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 1

1. a) Descreva as principais inovações que Camões introduz no seu poema em relação ao modelo antigo de Homero?

- b) Explique de que modo o poema se relaciona à formação da identidade portuguesa sob o eixo do Território, do Deslocamento e da Escrita.

RESPOSTA COMENTADA

1. a) *Observe que o herói camoniano não é mais uma individualidade como Aquiles, assim como a matéria narrada não é simplesmente fruto da imaginação do poeta.*
- b) *Com relação à conquista e defesa do Território, reveja os versos de Camões e as informações da aula; quanto ao eixo da Escrita, considere o próprio poema como celebração do Deslocamento de um povo.*

MODOS DE CONTAR, ENTRE TERRA E MAR

A história de Portugal é longa, mas há um fato histórico extraordinário ao qual Camões dará relevo em seu canto: a viagem de Vasco da Gama, o descobridor do caminho marítimo para a Índia, fato acontecido em 1498, que pode ser visto como a metonímia de toda a expansão portuguesa “Por mares nunca de dantes navegados” (I, 1). A narração desta viagem marítima será o principal fio narrativo de *Os lusíadas*, sustentando a narração de episódios anteriores e posteriores a ele.

Como toda narrativa, *Os lusíadas* apresenta vários elementos estruturantes. Além do tempo da história (o “presente” da viagem, o “passado” anterior à viagem e o “futuro” depois da viagem), há muitos personagens, entre os quais o narrador que se multiplica. O primeiro deles – o Poeta – divide a tarefa de narrar com outros narradores, principalmente com o personagem Vasco da Gama. As distinções de narradores e tempos narrativos são importantes para se entender a especial estruturação do poema. Vejamos como isso acontece.

A narração da viagem à Índia começa no primeiro canto, quando as naus já se encontram do lado oriental da África, no Oceano Índico, muito longe do porto de Lisboa:

Já no largo oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncovas inchando;
(I, 19:1-4)

A este procedimento narrativo, os antigos chamavam de narração *IN MEDIA RES*, de que é exemplo a *Odisseia*, de Homero, que também começa quando Ulisses já se encontrava numa ilha depois de acabada a guerra de Troia:

Já então todos os outros que haviam escapado à ruínoza morte, se encontravam em casa, livres da guerra e do mar. Só ele, que desejava o regresso a sua mulher, estava cativo de Calipso, a ninfa venerável, divina entre as deusas, nas grutas escavadas, pois almejava tê-lo por esposo.

Como se pode observar até aqui, *Os lusíadas* mantém forte intertextualidade com obras do passado, seja para imitar, seja para alterar os textos e modelos anteriores. Há uma especial inovação que merece destaque. Antes de prosseguir a narração no plano histórico da viagem por mar em direção à Índia, o Poeta introduz um episódio – conhecido como “o **CONCÍLIO** dos deuses” – que acontece no Olimpo, quando a maioria dos deuses pagãos decide apoiar os portugueses, contrariando o deus Baco, que daí para a frente se unirá aos inimigos de Vasco da Gama.

Passado este episódio mitológico do plano “maravilhoso”, o narrador se volta para o plano “histórico” da viagem, alternando daí para frente os dois planos. Depois de contar as inúmeras ciladas armadas por Baco contra os portugueses, que sempre escapam graças à proteção de Vênus, as naus chegam à cidade de Melinde, na costa oriental da África. Lá são muito bem recebidos por um rei curioso que quer conhecer detalhadamente, pela própria voz do capitão da frota, a história e a localização geográfica deste povo que veio de tão longe. Assim o Poeta nos narra o pedido do rei de Melinde a Vasco da Gama: “Nos conta, [...] Da terra tua o clima e região, / Do Mundo onde morais, distintamente.” (II, 109)

IN MEDIA RES

É expressão latina que designa a narração que começa no meio do percurso da aventura, comum nas epopeias antigas.

CONCÍLIO

Reunião, conclave para decidir sobre algo de importância.



Figura 2.1: Monumento a Vasco da Gama em Melinde, cidade do Quênia, na costa do Índico, a norte de Mombaça.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pillar_of_Vasco_da_Gama.jpg

Ao longo dos cantos I e II, o Poeta comanda o relato da viagem. A partir do canto III, passa a palavra a Vasco da Gama, que atenderá ao pedido do rei hospitaleiro, contando a história de Portugal desde as origens até o momento da chegada da frota a Melinde. Por este expediente narrativo, os leitores do texto camoniano passam a ocupar o lugar do rei amistoso, ouvindo as façanhas dos portugueses, desde os mitológicos Luso ou Lisa até os “reis que foram dilatando a Fé, o Império” (I, 1). Para isso a narrativa do poema precisa realizar um grande retorno ao passado (*flashback* ou *analepse*) ao longo dos cantos III e IV d'*Os lusíadas*.

A certa altura deste retorno, precisamente no canto III, estrofes 43-54, narra-se uma importante batalha entre portugueses e mouros no século XII: trata-se do relato da vitória que marcou a fundação da nacionalidade portuguesa sob o comando de Afonso Henriques graças à intervenção de Cristo em plena batalha. Mais adiante trataremos detidamente deste episódio, conhecido como o “Milagre de Ourique”, a que também nos reportamos na aula passada ao falarmos da identidade portuguesa sob o ponto de vista do Território.

A narração de Vasco da Gama alcança o próprio momento em que está contando a história de Portugal ao rei de Melinde e portanto retoma os preparativos da viagem marítima e da frota por ele comandada. Depois de narrar inúmeros feitos do passado distante, Vasco da Gama se detém nos momentos que antecederam a partida da naus de Lisboa, quando mães, esposas e filhos empaparam de lágrimas a praia do Restelo. Nesse momento, Vasco conta que um velho, de aspecto **VENERANDO**,

que ficava nas praias, entre a gente, [...] **MENEANDO** / Três vezes a cabeça, descontente / A voz pesada **HUM** pouco **ALEVANTANDO**, / [...] **CUM** saber só de experiências feito, / Tais palavras tirou do **EXPERTO** peito: / Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade a quem chamamos Fama! (IV, 94)

Quem seria este velho?, perguntam os especialistas, preocupados em definir se estamos diante de uma representação do próprio Poeta como crítico do projeto das navegações, fonte de infortúnios e morte.

Como temos visto, *Os lusíadas* celebra conquistas territoriais e marítimas, mas também contém inúmeros momentos em que o Poeta manifesta, pela escrita, uma visão desencantada da pátria. Sobre isso, diz a prof.^a Cleonice Berardinelli:

Serão, por isso, *Os lusíadas*, menos epopeia que a *Odisseia* ou a *Eneida*? Nem menos, nem mais. *Os lusíadas* são a epopeia de novos tempos, tempos contraditórios. Alimentado de tais contradições, o poema adquire modernidade e se afirma como a única epopeia representativa do renascimento europeu (BERARDINELLI, 2000, p. 55).

Vasco continua sua narração ao rei de Melinde, contando agora os momentos em que a frota percorre a costa ocidental da África, quando desce o Atlântico em direção ao sul. Registra minuciosamente as belezas da paisagem e ainda certos fenômenos – “as cousas do mar” – conhecidos pelos marinheiros como o fogo de Santelmo e a tromba marítima.

VENERANDO

Merecedor de veneração.

MENEANDO

Balançando lateralmente a cabeça.

HUM

Forma arcaica de "um".

ALEVANTANDO

Forma arcaica de "levantando".

CUM

Forma arcaica de "com".

EXPERTO

Que tem experiência.

Fogo de Santelmo – é fisicamente um resplendor brilhante branco-azulado que, em algumas circunstâncias, tem aspecto de fogo de fâsca dupla ou tripla, que surge de estruturas altas e pontiagudas como mastros de navios, cruzeiros de igreja e chaminés.

(imagem em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fogo-de-santelmo>)

Tromba marítima – é uma massa de vapor ou de água, erguida em coluna e animada de um movimento rápido, agitada por ventos ciclônicos, podendo atingir cem metros de altura e cerca de dez metros de diâmetro.



Figura 2.2: Tromba marítima.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tornado_11.09.05_003.jpg

Há um momento importante no poema, que estudaremos mais detalhadamente numa próxima aula, em que Vasco conta como foi a passagem pelo Cabo da Boa Esperança (chamado Cabo das Tormentas antes de sua ultrapassagem pelo navegador Bartolomeu Dias). Ao se aproximar deste temível lugar de tantos naufrágios, a frota está a meio caminho da viagem, entre Lisboa e Calecute na Índia. Curiosamente, o poema também está no meio, no Canto V, dando-se uma coincidência entre o plano da estória (a viagem) e o plano do discurso (a narração no poema).

O capitão conta que os nautas se vêm diante da aparição de uma aterrorizante nuvem que “pôs nos corações *hum* grande medo” (V-38). Trata-se de Adamastor, um gigante amaldiçoado do Olimpo, que ali está para impedir a passagem dos portugueses, transformado no “grande Cabo” a quem chamam “Tormentório”, e que simboliza todos os obs-

táculos da empresa. Nesta parte, Camões introduz Adamastor como um 3º narrador da epopeia, além de Vasco da Gama e do Poeta.

Ultrapassado o Cabo e já em direção ao norte pela costa oriental da África, Vasco falará sobre o escorbuto, “doença crua e feia” que vitima marinheiros da frota por falta de vitamina C, e sobre outras peripécias, encerrando seu relato ao rei de Melinde na estrofe 85, a 551ª do poema, o que significa a metade do poema. Segundo alguns críticos, isso confirma a centralidade rigorosa do Canto V, ao fazer a ligação entre passado e futuro, tanto da história de Portugal, quanto da viagem.

A frota deixa Melinde e de novo, sob a voz do Poeta, acompanhamos os nautas em direção a Calicute, onde pretendem firmar novos pactos de comércio para Portugal e para a Europa. Não podemos esquecer que a pimenta, o cravo, a canela, as finas sedas, e muita coisa mais fazia falta aos europeus depois que os turcos tomaram Constantinopla (1453), impedindo o trânsito pelo antigo caminho das especiarias, palmilhado pelos comerciantes italianos. Este foi um dos motivos práticos da viagem, ao lado das razões humanísticas pela expansão da civilização e da fé cristã. Nos cantos VI, VII e VIII, o Poeta narra: as peripécias que envolvem mais uma vez as disputas entre os deuses no Olimpo para proteger ou prejudicar os portugueses; outras alianças de Baco com Netuno e os mouros; a chegada a Calicute; e novas ciladas. Segundo Cleonice Berardinelli, “[...] a estória da viagem se desenvolve, grosso modo, como uma narrativa primitiva [...] sucessão de obstáculos a vencer [...]” (BERARDINELLI, 2000, p. 26), profusão de ciladas (sete ao todo) tal como um conto popular em que o herói precisa se experimentar nas dificuldades para se valorizar. Também aqui a palavra é passada a outros narradores, como Paulo da Gama, que conta fatos relevantes da história de Portugal a partir das tapeçarias das naus.

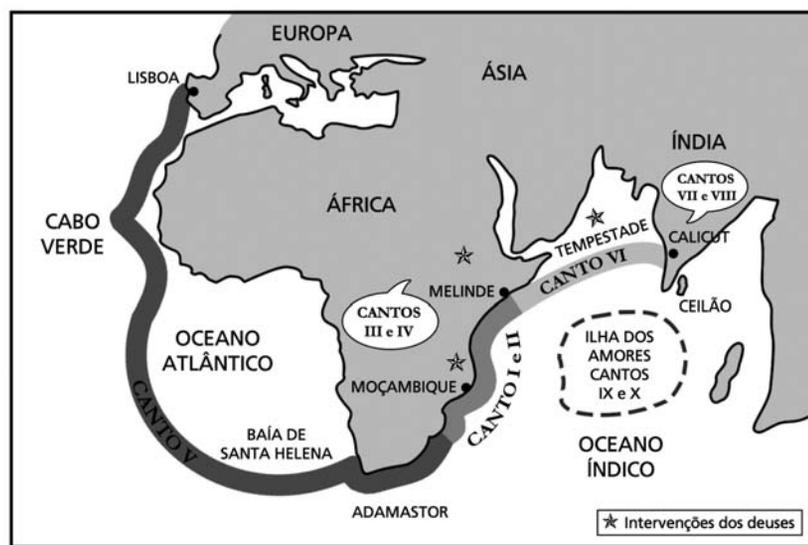
Finalizada a missão e firmados os acordos comerciais com as autoridades de Calicute, a frota se prepara para voltar a Portugal. Mas, antes disso, conta-nos o Poeta que Vênus, deusa romana e amiga fiel dos nautas portugueses por falarem a língua portuguesa, derivada da sua, o latim, resolve premiá-los com prazeres de corpo e alma numa ilha paradisíaca, estrategicamente colocada no caminho de volta. Lá os nautas descansam em companhia de belas ninfas e sua rainha, Tétis, revela a Vasco da Gama a máquina do mundo e prevê acontecimentos futuros. É interessante observar que, mais uma vez, Camões usa o recurso da

profecia (como fez no episódio de Adamastor) para manter a verossimilhança do relato, introduzindo no poema fatos posteriores à existência de Vasco da Gama mas conhecidos por Camões. Sobre a parte da Ilha dos Amores, diz António José Saraiva:

É aí que se encontram e se conhecem os deuses e os homens, até então desencontrados, embora muitas vezes se cruzassem sem os homens terem consciência disso (SARAIVA, 1995, p. 20).

Narradores múltiplos, tempos desdobrados, personagens históricos ou mitológicos, espaços reais ou míticos, pontos de vista divergentes sobre a façanha do Gama, eis *Os lusíadas*, um mundo imenso a visitar, demoradamente...

Para melhor fixar as relações, por vezes complexas, entre o tempo do discurso (do poema) e o tempo da estória (da viagem de Vasco da Gama), observe COM ATENÇÃO a **Figura 2.3**, confrontando a linha do percurso aos dez cantos d’*Os lusíadas*.



VIAGEM DE VASCO DA GAMA

Figura 2.3: A viagem de Vasco da Gama e *Os lusíadas*.

Veja que a narração do Poema – canto I – começa quando a frota do Gama está explorando o lado oriental da África, portanto no meio da

“coisa” (*res*) viagem: *in media res*. A narração prossegue até a chegada da frota a Melinde, onde o Poeta passa a palavra a Gama, que começa a contar a história de Portugal ao rei do lugar no Canto III até a metade do canto IV. Quando a narração do passado atinge a própria época da viagem (1498), Gama conta os acontecimentos da partida de Lisboa (final do canto IV), depois as belezas da paisagem e as peripécias ocorridas na costa ocidental da África, até a ultrapassagem do Cabo da Boa Esperança (episódio de Adamastor), finalizando sua narração no canto V. Ao sair de Melinde para Calicute, o Poeta retoma o discurso relativo aos obstáculos marítimos – final do canto V – para narrar a chegada e a partida dos portugueses da Índia, nos cantos VII e VIII. Finalmente, num ponto desconhecido da rota de retorno a Portugal, o narrador Poeta conta o episódio da Ilha dos Amores ao longo dos cantos IX e X. Neste lugar mágico, os nautas são premiados pela deusa Vênus com a companhia de sedutoras ninfas, chefiadas por Tétis, que mostra a Gama o universo geocêntrico. É o momento do poema em que o maravilhoso pagão envolve os portugueses.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. a) Dentre as citações do poema camoniano, recolha alguma que celebre a expansão marítima e imperial de Portugal.

- b) Reproduza e comente a parte d’*Os lusíadas* que mostra a crítica do poeta a esta expansão.

- c) Com relação às “cousas do mar” em *Os lusíadas*, explique: o que são? Quem as narra? Para quem as narra?

- d) Qual a importância simbólica do episódio do Adamastor?

e) O que acontece na Ilha dos Amores?

RESPOSTA COMENTADA

2. a) *Você pode escolher o verso que menciona o pioneirismo dos portugueses nas navegações ou o que enaltece a expansão do cristianismo e do poder de Portugal.*
- b) *Considere as experientes palavras de um velho na praia do Restelo no momento da partida da frota de Vasco da Gama para a Índia.*
- c) *Além de identificar os dois fenômenos marítimos, não esqueça de mencionar que eles fazem parte da narração feita por um navegador português a um soberano estrangeiro.*
- d) *Para comentar a importância do episódio, não deixe de considerar as dificuldades das navegações oceânicas na época. Lembre-se ainda de que o Poeta coloca o episódio simbolicamente no meio do poema.*
- e) *Observe o tipo de prêmio que Vênus oferece aos navegadores antes de retornarem à pátria.*

DO ENCONTRO ENTRE DEUS E REI SURGE A PÁTRIA



Figura 2.4: Pintura da Batalha de Ourique (1139), de Domingos Sequeira (1768-1837). *O Milagre de Ourique*, 1793, óleo sobre tela (270 x 450cm), Louis Philippe Museum do Château d'Eu, França.

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9c/BatalhaOurique.jpg/300px-BatalhaOurique.jpg>

Um dos episódios mais importantes d’*Os lusíadas* é aquele que narra a fundação do reino de Portugal e, conseqüentemente, o surgimento de seu povo. No poema, precisamente no canto III (estrofes 42 a 54), Vasco da Gama conta ao rei de Melinde sobre a Batalha de Ourique, na qual D. Afonso Henriques (o primeiro rei português) vence cinco reis mouros bastante experientes e, a partir desta vitória, anexa territórios, antes do domínio muçulmano. Vasco da Gama atribui esta vitória não apenas à força dos portugueses – uma vez que estavam em desvantagem numérica na batalha – mas ao chamado Milagre de Ourique.

Na primeira aula, falamos de D. Afonso Henriques e desse tipo de disputa, religiosa e territorial, ao mencionarmos a Guerra de Reconquista. Lembra-se? Quer saber um pouco mais? Então assista à animação a seguir sobre o primeiro rei de Portugal:

<http://www.youtube.com/watch?v=LgSgL9ObAs0>

A narrativa do Milagre

O Milagre de Ourique é um motivo narrativo importante, porque a sua permanência no imaginário do povo português dependeu, sobretudo, do modo como essa história – fantasiosa, para uns; verdadeira, para outros – foi contada. Logo, torna-se primordial compreender como Camões, na escrita da epopeia *Os lusíadas*, conta esta história. Assim sugerimos a análise da narrativa do milagre nas seguintes partes:

Preparação

Corresponde ao instante em que D. Afonso Henriques se apresenta com seu pequeno exército (“força e gente tão pequeno”) para lutar contra os mouros, em terras ocupadas por estes no território que corresponde ao atual Alentejo (além do Tejo), precisamente no campo de Ourique.

DITOSO

Bem-aventurado, aquele que tem sorte.

DELEITOSO

Que causa prazer.

ASSENTAVA

Fixava.

ARRAIAL

Lugar real, de reis.

SOBERBO

Grandioso.

BELICOSO

Próprio de guerra.

SARRACENO

Árabe, mouro.

COUSA

Coisa.

BAUTIZADO

Forma arcaica de "batizado".

POVO BAUTIZADO

Os cristãos.

PERA

Forma arcaica de para.

TEMERIDADE

Imprudência.

COMETER

Atacar.

EXPRIMENTADOS

Forma arcaica de experientes

FERMOSA

Forma arcaica de "formosa".

TERMODONTE

Região onde habitavam as amazonas, mulheres guerreiras que lutaram ao lado dos troianos na Guerra de Troia.

Mas já o Príncipe Afonso aparelhava
O lusitano exército **DITOSO**,
Contra o Mouro que as terras habitava
D'além do claro Tejo **DELEITOSO**;
Já no campo de Ourique se **ASSENTAVA**
O **ARRAIAL SOBERBO** e **BELICOSO**,
Defronte do inimigo **SARRACENO**,
Posto que em força e gente tão pequeno.
(III, 42)

Situação de desigualdade entre os dois exércitos

Narra-se a desvantagem numérica entre os portugueses e os mouros, marcada por expressões como “Que para um cavaleiro [português e cristão] houvesse cento [de mouros]”. Observa-se que Camões ressalta igualmente a superioridade dos cinco reis mouros e seu exército ao qualificá-los como “experimentados nos perigos” das guerras e, de tal modo eram experientes, que mesmo formosas damas, semelhantes às amazonas da mitologia grega, lutavam ao seu lado. No entanto, nada disso desanima os portugueses que acreditam na vitória graças à vontade divina [“Senão no sumo Deus, que o Céu regia”].

Em nenhuma outra **COUSA** confiado,
Senão no sumo Deus, que o Céu regia,
Que tão pouco era o **POVO BAUTIZADO**,
Que, **PERA** um só, cem Mouros haveria.
Julga qualquer juízo sossegado
Por mais **TEMERIDADE** que ousadia,
COMETER um tamanho ajuntamento,
Que pera um cavaleiro houvesse cento.
(III, 43)

Cinco Reis Mouros são os inimigos,
Dos quais o principal Ismar se chama;
Todos **EXPRIMENTADOS** nos perigos
Da guerra, onde se alcança a ilustre fama.
Seguem guerreiras damas seus amigos,
Imitando a **FERMOSA** e forte dama,
De quem tanto os Troianos se ajudaram,
E as que o **TERMODONTE** já gostaram.
(III, 44)

Aparição de Cristo e aclamação do Rei

Na Estrofe 45, destaca-se a visão que Afonso Henriques tem de Cristo pregado na cruz, a quem ele pede que se mostre aos infieis. A este relato, sucede-se, na estrofe 46, já comentada na 1ª aula, a aclamação do nobre como rei, o reconhecimento “da gente portuguesa” de D. Afonso (eleito vitorioso e glorioso por Deus) como o verdadeiro rei deste território que estavam prestes a conquistar, a que dariam o nome de Portugal.

A matutina luz, serena e fria,
As estrelas do **PÓLO** já apartava
Quando na Cruz o Filho de Maria
AMOSTRANDO-SE a Afonso, o animava;
Ele, adorando Quem lhe aparecia,
Na Fé todo **INFLAMADO**, **ASSI** gritava:
– Aos infieis, Senhor, aos infieis,
E não a **MI**, que creio o que podeis!
(III, 45)

Com tal milagre os ânimos da **GENTE**
PORTUGUESA inflamados, levantavam
Por seu rei **NATURAL** este excelente
Príncipe, que do peito tanto amavam;
E diante do exército potente
Dos **IMIGOS**, gritando, o Céu tocavam,
Dizendo em alta voz: – Real, real,
Por Afonso, alto Rei de Portugal!
(III, 46)

A batalha

Na estrofe 47, retoma-se a comparação entre os portugueses (cão raivoso) e os mouros (touro) e o início da batalha. Na estrofe seguinte, reafirma-se o ânimo dos portugueses para lutar ao lado de seu novo rei. Nas estrofes 49 a 52, são descritas cenas da batalha: os pastores que fogem temendo o fogo, que sinaliza o início do combate; a coragem lusitana que deixa o inimigo atordoado, suplicando ajuda ao Alcorão (livro sagrado dos muçulmanos); os ferimentos e as mortes dos inimigos mouros; a guerra de tal forma sanguinária que faz com que o campo, de verde e branco, torne-se vermelho-sangue (“do campo a cor se perde, Tornado carmesi de branco e verde”).

PÓLO

Pólo geográfico.

APARTAVA

Afastava.

AMOSTRANDO-SE

Mostrando-se.

INFLAMADO

Emocionado.

ASSI

Forma arcaica de "assim".

MI

Forma arcaica de "mim".

GENTE PORTUGUESA

combatentes portugueses.

NATURAL

Legítimo e não estrangeiro.

IMIGOS

Forma arcaica de "inimigos".

COS

Com os.

POLA

Pela.

RÁBIDO

Raivoso.

MOLOSO

Espécie de cão.

FIADO

Confiante.

SE QUEBRANTA

Se anula.

REI NOVO

D. Afonso Henriques.

ESTÂMAGO

ACENDIDO

Estômago, sede da vontade de luta.

BÁRBARO

Os mouros.

COMETE

Ataca.

CO ANIMOSO

EXÉRCITO

ROMPENTE

Com o seu valioso e impetuoso exército.

PERROS

Cães em sentido pejorativo, muçulmanos.

ATROAM

Estouram.

FLAMA

Chama.

ASSOPRANDO

Soprando.

BÓREAS

Ventos do norte.

ATEA

Ateia.

FATO

Vestuário.

PERA ALDEA

Para a aldeia.

TORVADO

Confuso.

GINETE BELÍGERO

Cavaleiro guerreiro.

DENODADO

Destemido.

VEM

Veem (ver).

ÛA

Forma arcaica de "uma".

OS ANIMAIS

Os cavalos.

AMOSTROU

Mostrou.

ARNÊS

Escudo.

COURAÇA

Armadura.

MALHA

Peças da armadura.

ABOLA

Amassa.

TALHA

Corta profundamente.

Qual **COS** gritos e vozes incitado,
POLA montanha o **RÁBIDO MOLOSO**
 Contra o touro remete, que **FIADO**
 Na força está do corno temeroso;
 Ora pega na orelha, ora no lado,
 Latindo mais ligeiro que forçoso,
 Até que em fim, rompendo-lhe a garganta,
 Do bravo a força horrenda **SE QUEBRANTA:**
 (III, 47)

Tal do **REI NOVO** o **ESTÂMAGO ACENDIDO**
 Por Deus e pelo povo juntamente,
 O **BÁRBARO COMETE**, apercebido
CO ANIMOSO EXÉRCITO ROMPENTE.
 Levantam nisto os **PERROS** o alarido
 Dos gritos; tocam a arma, ferve a gente,
 As lanças e arcos tomam, tubas soam,
 Instrumentos de guerra tudo **ATROAM!**
 (III, 48)

Bem como quando a **FLAMA** que ateadada
 Foi nos áridos campos (**ASSOPRANDO**
 O sibilante **BÓREAS**), animada
 Co vento, o seco mato vai queimando;
 A pastoral companhia, que deitada
 Co doce sono estava, despertando
 Ao estridor do fogo que se **ATEA**,
 Recolhe o **FATO** e foge **PERA ALDEA:**
 (III, 49)

Desta arte o mouro atônito e **TORVADO**,
 Toma sem tento as armas mui depressa;
 Não foge, mas espera confiado,
 E o **GINETE BELÍGERO** arremessa.
 O português o encontra **DENODADO**,
 Pelos peitos as lanças lhe atravessa:
 Uns caem meios mortos e outros vão
 A ajuda convocando do Alcorão.
 (III, 50)

Ali se **VEM** encontros temerosos,
 Pera se desfazer **ÛA** alta serra,
 E **OS ANIMAIS** correndo furiosos
 Que Neptuno **AMOSTROU** ferindo a terra.
 Golpes se dão medonhos e forçosos;
 Por toda a parte andava acesa a guerra.
 Mas o de Luso **ARNÊS**, **COURAÇA** e **MALHA**
 Rompe, corta, desfaz, **ABOLA** e **TALHA.**
 (III, 51)

O verso “Que Neptuno amostrou ferindo a terra”⁴ refere-se à lenda de que em um concurso para saber qual dos deuses daria um presente mais útil ao homem, Neptuno bateu o seu tridente na terra e fez surgir o cavalo.

Cabeças pelo campo vão saltando
Braços, pernas, sem dono e sem sentido,
E doutros as entranhas palpitando,
Pálida a cor, o gesto **AMORTECIDO**.
Já perde o campo o exército **NEFANDO**,
Correm rios do sangue **DESPARZIDO**,
Com que também do campo a cor se perde,
Tornado **CARMESI** de branco e verde.
(III, 52)

Vitória e memória

Nas estrofes 53 / 54, declara-se a vitória dos portugueses, que fica eternizada por meio da pintura do escudo (símbolo do novo reino) feita por D. Afonso Henriques. Tal pintura tem a finalidade de juntar os dois eventos: a aparição de Cristo na cruz (as cinco chagas de Cristo) e o número de reis mouros (cinco) derrotados nesta batalha. Ficam, então, oficialmente relacionados o milagre e a conquista do território português (e o conseqüente nascimento de seu povo).

Já fica vencedor o lusitano,
Recolhendo os troféus e presa rica;
DESBARATADO e **ROTO** o **MAURO HISPANO**,
Três dias o **GRÃO** rei no campo fica.
Aqui pinta no branco escudo **UFANO**,
Que agora esta vitória certifica,
Cinco escudos azuis esclarecidos,
Em sinal destes cinco reis vencidos.
(III, 53)

E nestes cinco escudos pinta os trinta
Dinheiros por que Deus fora vendido,
Escrevendo a memória, em vária tinta,
Daquele de Quem foi favorecido;

AMORTECIDO
Enfraquecido.

NEFANDO
Desprezível.

DESPARZIDO
Espalhado.

CARMESI
(Carmesim)
vermelho.

DESBARATADO
Desfeito.

ROTO
Destruído.

MAURO HISPANO
Os árabes da
Espanha.

GRÃO
Grande.

UFANO
Vitorioso.

Em cada um dos cinco, cinco pinta,
Porque assi fica o número comprido,
Contando duas vezes o do meio
Dos cinco azuis que em cruz pintando veio.
(III, 54)



Figura 2.5: Brasão de armas de Portugal.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Shield_of_the_Kingdom_of_Portugal_\(1481-1910\).png](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Shield_of_the_Kingdom_of_Portugal_(1481-1910).png)

O significado do milagre

Desta forma, encerra-se o relato de Vasco da Gama (personagem de Camões em *Os lusíadas*) sobre o Milagre de Ourique. É uma narração que busca ressaltar que o destino do povo português está ligado à providência divina (de Cristo). Neste intuito, destaca a superioridade bélica (em assuntos de guerra) dos inimigos mouros em oposição ao reduzido número de guerreiros cristãos, reafirmando, portanto, o caráter milagroso da vitória portuguesa.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 3

3. Agora, faça um pequeno teste para saber se entendeu a história do Milagre de Ourique contada por Camões, pela voz de Vasco da Gama. Preparado(a)? Então responda as questões a seguir, *destacando versos camonianos que justifiquem a sua resposta*:

a) O que motiva a Batalha de Ourique?

b) Segundo Camões, apesar de os mouros serem mais numerosos e experientes, os portugueses partem confiantes para a batalha. Por quê?

c) Que relação se pode estabelecer entre a conquista territorial, a formação do reino português e a religião cristã, a partir da leitura dessas estrofes?

RESPOSTA COMENTADA

3. a) *Batalhas são sempre motivadas por algum tipo de divergência e neste caso não é diferente. Então, para responder a esta pergunta, pense naquilo que diferencia os portugueses de seus inimigos. Um exemplo: os portugueses são descritos como um exército "ditoso" e um "povo bautizado" (cristãos), já seus inimigos são essencialmente "belicosos" (ligados à guerra) e "sarracenos" (muçulmanos).*
- b) *A resposta para esta questão centra-se em algo especial que aconteceu unicamente aos portugueses, uma espécie de sinal de que teriam êxito na Batalha de Ourique. Este evento especial encontra-se destacado em versos como "Com tal milagre os ânimos da gente portuguesa inflamados, levantavam".*
- c) *Faça uma nova leitura das estrofes 42 a 46 e busque as relações entre religião, território e reino. Alguns versos ajudam a estabelecer esta relação como, por exemplo: "Dos imigos, gritando, o Céu tocavam, / Dizendo em alta voz: – Real, real", / Por Afonso, alto Rei de Portugal!". Note que a palavra "Céu", cara ao universo cristão, é usada no momento em que se aclama o rei de Portugal.*

UM POVO COMO MILAGRE

O Milagre de Ourique pode nos parecer hoje um acontecimento vinculado apenas ao passado e dependente de crenças religiosas bastante pessoais, mas não é bem assim. Este milagre é, sobretudo, a síntese da formação do povo português, porque nele percebemos a junção de elementos que possibilitaram o surgimento do que viria a ser a pátria portuguesa: a conquista de territórios; a figura de um chefe, que defende os interesses de classes dominantes (senhores feudais e a igreja); além, é claro, de representar um passado grandioso comum a um grupo muito específico, isto é, as pessoas que vivem num mesmo território.

Como já comentamos na aula anterior, os autores portugueses irão compor suas obras, tal como fez Camões, valendo-se especialmente destes aspectos vinculados ao imaginário do povo, seu passado e suas histórias, a chamada “identidade portuguesa”.

Neste sentido, destacamos o pensamento de alguns estudiosos de Literatura Portuguesa:

Segundo José Mattoso, a identidade de um povo não depende tanto de dados históricos objetivos, mas de ideias partilhadas coletivamente pelos seus cidadãos, especialmente de fatos importantes da história nacional como as grandes batalhas, memorizadas também como patrimônio. No caso português, na batalha de Ourique entra em cena o caráter milagroso do rei, investido neste posto graças à vontade divina, que indiretamente legou tal característica sagrada a todo o povo.

Já Eduardo Lourenço dá continuidade a esta discussão sobre a identidade portuguesa partindo da compreensão do que chama de

sentimento profundo da fragilidade nacional – e o seu reverso, a ideia de que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria Providência, e o reino de Portugal uma espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus.

Ressalta ainda que, se por um lado, outras nações da Europa medieval recorrem à sacralização de suas origens, por outro, “deve ser raro ter algum povo tomado tão à letra como Portugal essa inscrição, não apenas mítica, mas filial e já messiânica do seu destino (...)”. Logo o “singular no povo português é viver-se enquanto *povo* como existência miraculosa, objecto de uma particular predilecção divina”.

CONCLUSÃO

Nesta aula você foi apresentado ao poema épico ou epopeia *Os lusíadas*, de Luís de Camões, cujo herói é o próprio povo português. Mostramos como o poema imita o modelo antigo, mas também como traz novidades. Você notou que há no poema vários narradores que contam sobre a história de Portugal e sobre a viagem marítima à Índia, falando das oposições e dificuldades, mas também das proteções e dos prêmios recebidos. Para contarmos essa história do início (a formação do território nacional), concentramos nossas leituras no episódio do Milagre de Ourique. Afinal, este acontecimento é responsável pela aclamação de D. Afonso Henriques como primeiro rei de Portugal, fazendo com que a própria identidade portuguesa, também nascente, seja marcada pela simbologia do milagre.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

1. De acordo com José Mattoso, como se pode caracterizar a identidade de um povo?

2. Transcreva versos de Camões que confirmem a expressão “povo como existência miraculosa”, utilizada por Eduardo Lourenço ao falar da história de Portugal.

3. A sacralização das origens se liga à missão evangelizadora do povo português, que realizou a reconquista do território ocupado pelos mouros desde o século VIII. Destaque algumas referências ao inimigo no texto camoniano e comente-as brevemente.

RESPOSTA COMENTADA

1. Para formular a sua resposta, releia os aspectos principais apontados pelo autor, por exemplo, quando fala sobre a história e, sobretudo sobre a memória coletiva.
2. Uns versos poderiam ser “Em nenhuma outra cousa confiado, /Senão no sumo Deus, que o Céu regia”, palavras que expressam a confiança dos portugueses de então, unicamente em Deus, para resolver os seus problemas.
3. Podem-se destacar expressões como “infiéis”, que no contexto da Reconquista refere-se aos mouros (muçulmanos) que, portanto, deveriam ser banidos de alguns territórios cristãos.

RESUMO

Os Lusíadas, de Luís de Camões, é uma obra fundamental para a consolidação da identidade portuguesa ao fixar em língua portuguesa (Escrita) as ações de conquista e defesa do *Território* e os movimentos de *Deslocamento* para o sul e para o ocidente pelo mar afora.

Produzido na época do Renascimento, *Os Lusíadas* (primeira publicação em 1572) imita o modelo épico greco-romano, mas introduz inovações, como a figura do herói coletivo – o povo português – e a narração de fatos verdadeiros – a história de Portugal. A obra se estrutura como uma narrativa em 10 cantos, com vários narradores, principalmente o Poeta e Vasco da Gama, além de narradores eventuais, como Adamastor, Tétis etc. No plano da realidade histórica, a obra narra a viagem de descoberta do caminho marítimo para as Índias, mas no plano do mitológico maravilhoso narra a disputa entre os deuses do Olimpo para proteger ou prejudicar a empresa. A narrativa começa com a frota no Índico *in media res*, mas, depois do concílio dos deuses, volta ao ponto deixado atrás, para retomar a viagem, logo interrompida na cidade de Melinde, quando o capitão passa a narrar a história de Portugal, dos primórdios ao presente da viagem.

O episódio do Adamastor ocupa o meio da estória (a viagem) e do discurso (o poema narrativo), representando todos os obstáculos a serem ultrapassados pelos navegadores portugueses e pelo próprio autor. Depois dessa ultrapassagem, a narração prossegue até Calicute, quando Vasco faz os pactos comerciais com as autoridades e prepara-se para a volta a Portugal. No caminho de volta, a deusa protetora, Vênus, recompensa os marinheiros com uma magnífica estadia na Ilha

dos Amores, acompanhados de ninfas. Como se pode observar na **Figura 2.3**, comparando a cronologia da viagem e a sua narração, há distorções da linearidade narrativa, com voltas ao passado histórico (*flashbacks*) e antecipações proféticas da história de Portugal (*forwards*).

O episódio do Milagre de Ourique tem papel fundamental na formação do reino português, pois, segundo a epopeia camoniana, a partir dele, os lusitanos são encorajados a lutar, apesar da desvantagem numérica, por terras que estavam sob o domínio muçulmano, anexando territórios ao novo reino cristão. Este terá como rei D. Afonso Henriques, para quem Cristo teria aparecido, às vésperas da batalha de Ourique, em sinal de apoio à empreitada portuguesa. O acontecimento sagrado torna-se, portanto, parte da própria história de Portugal e consequentemente da identidade de seu povo, distinguida pelo caráter miraculoso (messiânico).

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos mais detalhadamente os episódios d'Os *lusíadas* que ilustram o eixo temático do Deslocamento, com destaque para o velho do Restelo e para o Adamastor.

Vozes em deslocamento

Jane Rodrigues dos Santos

AULA

3

Meta da aula

Analisar *Os lusíadas*, de Camões, com destaque para o eixo do Deslocamento, a partir da leitura de episódios marcados pela presença das personagens do Velho do Restelo e do gigante Adamastor.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar os elementos responsáveis pela passagem de Portugal de reino a império, também focalizada em *Os lusíadas*;
2. analisar os episódios do Velho do Restelo e do gigante Adamastor sob a perspectiva da viagem e a interferência de suas vozes na narrativa camoniana;
3. distinguir a importância cultural do deslocamento do povo português pelo mar e as várias acepções que o termo assume como motivador de escritas literárias.

INTRODUÇÃO

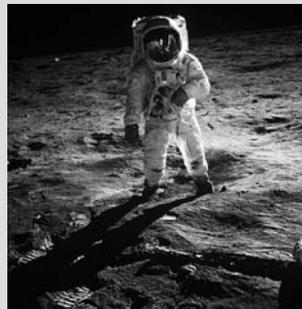
PELO NUNCA ANTES NAVEGADO!

Hoje em dia, o termo “navegar” remete-nos facilmente ao ato de usar a internet, seja realizando pesquisas, seja nos comunicando com amigos, vizinhos ou pessoas que nem conhecemos e que estão bem longe de nós fisicamente. Isso porque navegar significa, antes de tudo, percorrer, e nesse sentido hoje “percorremos” cada vez mais os espaços em alguns poucos cliques...

Mas há ainda um espaço que é mistério para nós: o universo. E foi o desejo de conhecê-lo que motivou, em 1969, a chegada do homem à Lua, apesar dos perigos que até hoje rondam as missões espaciais.



Para ver as imagens desta grande conquista, assista ao vídeo:
http://www.apolo11.com/homem_na_lua.php



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aldrin_Apollo_11.jpg

Segundo a História, tais missões foram também resultantes da chamada corrida espacial, como parte estratégica da Guerra Fria, que dividiu o mundo ideologicamente em dois: um vinculado ao comunismo e liderado pela então União Soviética e outro capitalista, liderado pelos Estados Unidos da América.

Entretanto, à margem de tais motivações – econômicas e políticas – e das mortes de várias pessoas que participaram de outras tentativas de viagens espaciais, restou aos astronautas daquela viagem e àqueles que assistem às imagens da época o sonho expresso nas palavras do primeiro homem a pisar na Lua, Neil Armstrong: “Um pequeno salto para o homem, um grande passo para a humanidade”.

Isso nos inspira a pensar no tema da aula de hoje: outra importante navegação realizada muito tempo atrás, em fins do século XV, pelos nossos antepassados portugueses. Teria ela sido motivada por interesses ideológicos, econômicos, ou pelo desejo de ir além, de enfrentar o desconhecido?

O DESLOCAMENTO: DE REINO A IMPÉRIO

Na aula passada, iniciamos nossos estudos sobre *Os lusíadas*, tendo como ponto principal a narrativa sobre a formação do reino português, contada pelo herói Vasco da Gama ao rei de Melinde. Segundo o relato, percebemos que o reino nasceu a partir da anexação de territórios obtidos por meio de sangrentas batalhas, motivadas por divergências religiosas. Hoje, continuaremos acompanhando a história contada por Gama, que agora se centra na própria história do herói português, pois se põe a rememorar os momentos imediatamente anteriores à sua partida para esta viagem e as aventuras e perigos até então atravessados. Entretanto, mais do que ações heroicas, a leitura do texto camoniano nos faz lembrar que essa viagem simboliza o início do império português – graças à expansão marítima (Deslocamento) – cuja motivação seria justamente levar a fé e o império às “terras viciosas” da África e da Ásia. Porém, observa-se que a expansão da fé ganha novos significados, pois, se antes, na formação do reino, os ditames divinos eram capazes de determinar quem seria o rei (a exemplo do milagre de Ourique), decorrendo daí a expansão **CRUZADISTA** pelos territórios vizinhos, agora, na formação do império português, o primado é mercantilista, apesar de também expressar o desejo humano de alcançar novas conquistas.

No plano real, a conquista do império português – por meio da expansão marítima – foi, antes de tudo, uma fonte de grandes sofrimentos, como relatam os textos escritos a propósito de grandes naufrágios, ocorridos em finais do século XVI, época em que se supõe que tenha sido produzida a epopeia camoniana:

Poucos anos volvidos sobre os desinteressados feitos de D. Francisco de Almeida e de Afonso de Albuquerque, gloriosos pioneiros do império português da Índia, a ânsia de enriquecer rapidamente, explorando o comércio dos ricos produtos do Oriente, tornara-se em Portugal uma verdadeira obsessão [...].

Então, o próprio aspecto dos navios começou a traduzir os terríveis efeitos de tão absorvente pensamento [...]. Alteradas as características do navio perdiam estas as excelentes qualidades náuticas que tinham permitido aos portugueses afrontar as tempestades do Índico e a temerosa passagem do Cabo [...]. Desde então a carreira da Índia começou a transformar-se em insaciável sorvedouro de vidas e de fazendas - que nela se jogavam como num jogo de azar... (BRITO, 1942, p. 5-6)

CRUZADAS

Movimento militar ou expedições realizadas na Idade Média cujo objetivo era difundir a fé cristã.

Logo, tem-se como motor imperialista e expansionista o engenho humano – suas descobertas, seus conhecimentos de navegação. Um império que, por sua vez, abriga desejos por conquistas diversas, sejam estas de valor econômico ou político – causas de todas as glórias e incontáveis fracassos, lembrados nas obras literárias portuguesas que se seguirão a *Os lusíadas* – sejam o resultado da superação dos frágeis limites humanos, afinal o homem é “um bicho da terra tão pequeno”, frente ao desconhecido e às forças da natureza. Para expressar essas diversas visões, mantendo-se coerente aos objetivos de sua epopeia (cantar as glórias da nação portuguesa), o poeta Camões criou outras vozes narrativas, especialmente duas sobre as quais passaremos a falar mais detalhadamente nesta aula: a voz de um velho desconhecido e experiente e a de um mitológico gigante de nome Adamastor.



Figura 3.1: *Padrão dos Descobrimentos* em Lisboa, monumento em homenagem àqueles que participaram das grandes navegações portuguesas.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Padr%C3%A3o_Descobrimentos_April_2009-3c.jpg



Caso deseje lembrar um pouco mais a estrutura de escrita do poema, retome a leitura da Aula 2 (segunda seção), em que os principais aspectos relacionados à escrita de *Os Lusíadas* encontram-se resumidos.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Leia atentamente as sentenças a seguir e assinale R para aquelas que se relacionam ao reino e I para aquelas que se relacionam ao império português:

- a) Anexação de territórios vizinhos. ()
- b) O homem como medida de todas as coisas. ()
- c) Um milagre define o rei. ()
- d) Desejo de superar os próprios limites. ()
- e) Busca de especiarias. ()
- f) Conhecimentos de navegações. ()
- g) Uma luta religiosa: cristãos vs. mouros ()

RESPOSTA COMENTADA

1. Observe que as frases referem-se tanto à formação do reino quanto do império; logo, tenha em mão a Aula 2 e consulte-a, se precisar. Leia especialmente a seção "Do encontro de Deus e rei surge a pátria", da Aula 2, e a seção "O deslocamento: de reino a império", desta aula. Por meio dessas leituras, você perceberá que o território relaciona-se ao reino e o deslocamento, ao império. Por exemplo, a primeira sentença "Anexação de territórios vizinhos" deve ser marcada com a letra R, de "reino", não só porque se relaciona ao termo "território", mas devido à palavra "vizinhos", isto é, que estão em terras próximas.

Assim, a resposta correta é a (R), b (I), c (R), d (I), e (I), f (I), g (R).

A PRIMEIRA DIFICULDADE DA VIAGEM...



Figura 3.2: Velho do Restelo.

Fonte: <http://www.tabacaria.com.pt/lusiadas/restelo.htm>

Na praia das lágrimas

Camões recupera a descrição no Canto IV de *Os lusíadas* do momento lamentoso que precede a partida dos marinheiros para a Índia ao recompor da estrofe 90 a 93 os lamentos daquelas (esposas e mães) que ficam na praia do Restelo – também chamada por João de Barros de praia das Lágrimas –, temendo “não tornar a ver tão cedo” os homens que partem. Suas palavras mostram-se plenamente justificadas, uma vez que, do total dos que partiram nas frotas de Gama, apenas um terço, aproximadamente, retornaria vivo a Portugal:

Qual vai dizendo: — “Ó filho, a quem eu tinha

Só pera refrigério, e doce **EMPARO**

Desta cansada já velhice minha,

Que em choro acabará, penoso e **AMARO**,

Por que me deixas, mísera e mesquinha?

Por que de mi te vás, ó filho caro,

EMPARO

Forma arcaica de “amparo”.

AMARO

Forma arcaica de “amargo”.

A fazer o funéreo enterramento,
 Onde sejas de peixes **MANTIMENTO?**”
 (CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 90)

Tais excessos emocionais impuseram-se como a primeira dificuldade aos empreendimentos marítimos, provável prenúncio de outros males que a viagem importava. A estrofe seguinte centra-se justamente no receio do herói Vasco da Gama de que esses lamentos fizessem com que os homens desistissem da viagem. Desse modo, opta por partir sem a tradicional despedida, evitando maiores tristezas para quem fica e para quem parte. Nota-se, sobretudo, um tratamento particular da figura de Gama, de certa forma diversa daquela que caracterizava o herói das epopeias clássicas, visto que há a substituição do *eu* (o herói) por um *nós* (ele e os outros marinheiros); todos divididos entre o desejo de conquista, as tristezas e presságios que emanam do momento da despedida.

Nós outros sem a vista **ALEVANTARMOS**
 Nem a mãe, nem a esposa, neste estado,
 Por nos não magoarmos, ou mudarmos
 Do **PREPÓSITO** firme começado,
 Determinei de assi nos embarcarmos
 Sem o **DESPEDIMENTO** costumado,
 Que, posto que é de amor usança boa,
 A quem se aparta, ou fica, mais magoa.
 (CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 93)

Uma presença inesperada

Na sequência da descrição dessa cena, surge na praia do Restelo um velho de aparência respeitável que olha para os navegadores e balança a cabeça negativamente. Então, com uma voz grave, capaz de ser ouvida pelos marinheiros que já estavam no mar, pronuncia palavras sábias, resultado de “um saber só de experiências feito”.

MANTIMENTO

Alimento.

ALEVANTARMOS

Levantarmos.

PREPÓSITO

Forma arcaica de “propósito”.

DESPEDIMENTO

Despedida.

D'ASPEITO

De aspecto.

VENERANDO

Respeitável.

MENEANDO

Movendo de um lado para o outro.

EXPERTO

Experiente.

Mas um velho **D'ASPEITO VENERANDO**,

Que ficava nas praias, entre a gente,

Postos em nós os olhos, **MENEANDO**

Três vezes a cabeça, descontente,

A voz pesada um pouco alevantando,

Que nós no mar ouvimos claramente,

C'um saber só de experiências feito,

Tais palavras tirou do **EXPERTO** peito:

(CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 94)

As palavras do velho

A partir daí (estrofe 95), o velho fala como um sábio que vê claramente os aspetos nocivos de uma fama ilusória (compreendida como vaidade), ambicionada por aqueles que, diferentemente dele, não são experientes (por isso possuem um “peito vão”). Essa ambição, segundo o velho, só poderá levar a “mortes” “perigos”, “tormentas”, tanto no plano pessoal, já que será a “fonte de abandonos e adultérios”, quanto no plano estatal, pois é conhecida consumidora “de fazendas, de reinos e de impérios”. Logo, a “Fama e Glória” são apenas palavras pronunciadas para enganar o povo ignorante e tolo. Observa-se aqui uma nítida oposição ao que, na Aula 2, chamávamos de “nascimento do herói”, em que as guerras eram vistas como um modo de se chegar à glória, à fama e à eternização do nome daqueles que as travaram. Porque as palavras desse velho, na verdade, ressaltam a motivação vil das conquistas portuguesas expressa em palavras como “cobiça”:

— Ó glória de mandar! Ó vã cobiça

Desta vaidade a quem chamamos fama!

Ó fraudulento gosto, que se atiça

C'UMA aura popular, que honra se chama!

Que castigo tamanho e que justiça

Fazes no **PEITO VÃO** que muito te ama!

C'UMA

Com uma.

PEITO VÃO

Coragem inútil.

Que mortes, que perigos, que tormentas,

Que crueldades neles **EXPRIMENTAS!**

(CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 95)

— Dura inquietação d’alma e da vida,

Fonte de **DESEMPAROS** e adultérios,

Sagaz consumidora conhecida

De fazendas, de reinos e de impérios:

Chamam-te ilustre, chamam-te subida,

Sendo **DINA** de infames **VITUPÉRIOS**;

Chamam-te fama e glória soberana,

Nomes com quem se o povo **NÉSCIO** engana!

(CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 96)

Mais adiante, o Velho conclui que o desejo desmedido de Fama, “ vaidade ” só pode ser um castigo à desobediência cometida pelo primeiro homem, Adão, [“ geração daquele insano ” – Canto IV, estrofe 98]. Mas, se é assim, se o homem despreza a vida – que deveria “ ser sempre estimada ” – em nome da fama advinda das guerras, o Velho pergunta: por que os portugueses deveriam buscar um inimigo tão longe se, próximo a eles, no norte da África, existiam ainda os mouros (árabes), seguidores da fé islâmica?

Não tens junto contigo o **ISMAELITA**,

Com quem sempre terás guerras **SOBEJAS?**

Não segue ele do **ARÁBIO** a lei maldita,

Se tu **PÓLA** de Cristo só **PELEJAS?**

Não tem cidades mil, terra infinita,

Se terras e riqueza mais desejas?

Não é ele por armas esforçado,

Se queres por victórias ser louvado?

(CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 100)

EXPRIMENTAS

Experimentas.

DESEMPAROS

Forma arcaica de desamparos.

DINA

Forma arcaica de digna.

VITUPÉRIOS

Insultos.

NÉSCIO

Tolo.

ISMAELITA

Muçulmano, mouro.

SOBEJAS

Excessivas.

ARÁBIO

O árabe.

PÓLA

Pela.

PELEJAS

Lutas.

LARGA CÓPIA

Grande quantidade de títulos.

Deixas criar às portas o inimigo,
Por ires buscar outro de tão longe,
Por quem se despovoe o Reino antigo,
Se enfraqueça e se vá deitando a longe?
Buscas o incerto e incógnito perigo
Por que a fama te exalte e te lisonje,
Chamando-te senhor, com **LARGA CÓPIA**,
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.

(CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 101)

E termina sua fala amaldiçoando aqueles que pela primeira vez navegaram, porque deixaram de “herança” esta ousadia de querer enfrentar o mar, um desejo insano de ir além, mesmo que para isso pagassem com a própria vida:

SECO LENHO

Embarcação.

DINO

Forma arcaica de “digno”.

Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,
Nas ondas velas pôs em **SECO LENHO**,
DINO da eterna pena do profundo,
Se é justa a justa lei, que sigo e tenho!
Nunca juízo algum alto e profundo,
Nem cítara sonora, ou vivo engenho,
Te dê por isso fama nem memória,
Mas contigo se acabe o nome e glória.

(CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 102)

Assim, a voz do Velho ergue-se contrariamente ao empreendimento marítimo dos portugueses. Mas quais serão, de fato, os motivos que levaram Camões a inserir esta personagem em sua epopeia?

Para alguns pesquisadores, o Velho impõe-se como representante de uma contraideologia marítimo-expansionista, sobretudo quando diz: “Deixas criar às portas o inimigo,/ Por ires buscar outro de tão longe”, como se estivesse não contra as guerras, mas contra esta maneira de expansão. Em outras palavras, o Velho seria uma expressão da própria

voz camoniana (alterego) que, segundo António José Saraiva, terminaria por extravasar o que trata por “ideologia cavaleiresca de Camões”. Logo, o Velho seria, na verdade, um representante da nobreza que só vê sentido nos rituais de honra em nome de um movimento cruzadista, de difusão da Fé cristã; o que na verdade não estava acontecendo nesses tempos de interesses mercantis. Ainda de acordo com este pesquisador, a voz do Velho é um reflexo da voz do poeta que se impõe sobre os acontecimentos históricos que, a princípio, pretende exaltar, criticando-os como fonte de desgraças e ruínas.

Porém, ao mostrar que Gama e os portugueses são capazes de se aventurar, deixando para trás os sensatos conselhos de um homem bastante experiente, Camões acaba por ressaltar a coragem, mesmo que insensata, dos navegantes.

Seja qual for a interpretação que se dê ao surgimento do Velho no poema, é inegável que se trata de uma alta voz, experiente e respeitável, como ressalta o poeta, uma voz a ser ouvida, portanto. Diríamos a voz do bom senso que não se limita, embora lá esteja contextualizada, aos tempos camonianos, afinal quantas crueldades ainda hoje são cometidas em busca de glórias e fama como sinônimos de vaidade?

Não será por acaso que o escritor português José Saramago recupera a figura do Velho no poema “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta” para alertar sobre questões contemporâneas em que a cobiça fala mais alto do que o respeito à vida, ao fazer alusão às conquistas astronáuticas e ao mesmo tempo a imagens da fome e da Guerra do Vietnã.

Vamos ler um trecho do poema?

Aqui, na Terra, a fome continua,

[...]

No jornal, de olhos tensos, soletramos

A vertigens de espaço e maravilhas:

Oceanos salgados que circundam

Ilhas mortas de sede, onde não chove.

[...]

(In SARAMAGO, 1981, p. 76.)



Conheça o poema completo de Saramago visitando o endereço <http://www.jornaldepoesia.jor.br/1saramago.html#fala>

Observe que se trata de um outro Velho do Restelo, que fala não aos navegadores do século XVI, mas ao astronauta, símbolo de nossa vontade de desvendar o desconhecido, no qual colocamos o que há “De mais alto que nós, e melhor e mais puro”. Como o velho venerando que da praia advertia para os custos humanos e financeiros do projeto de expansão marítima, o eu lírico do poema de Saramago também é um crítico dos altos recursos aplicados à aventura cósmica, enquanto na terra os homens ainda não resolveram os problemas básicos da fome e da miséria. Apesar de heroica, a intrepidez humana é insensata, responsável por guerras atroz, realizadas em nome de um suposto amor à pátria. Os “Oceanos salgados” associam-se às riquezas e aos infortúnios das navegações. Do mesmo modo, as viagens espaciais geram benefícios, mas contrastam com as terras secas, a fome e a guerra.

José Saramago sempre foi crítico da cultura, deixando clara a sua posição de intelectual, comprometido com os pobres, os espoliados, os injustiçados de várias formas. Para melhor conhecer a posição crítica deste autor, visite o site <http://www.josesaramago.org/>

ENTRE TORMENTAS

O canto V revela-nos que, apesar dos avisos do Velho do Restelo, Gama opta por seguir viagem rumo à Índia. Tudo caminhava bem, mas justamente no meio de sua viagem, que corresponde também ao meio do poema, visto que *Os lusíadas* possuem 10 cantos, surge uma “nuvem que os ares escurece” e “que pôs nos corações um grande medo”, fazendo com que Gama clamasse pela ajuda divina: – “Ó Potestade, disse, sublimada! Que ameaço divino, ou que segredo/

Este clima e este mar nos apresenta,/ Que mor cousa parece que tormenta?” Mas antes que pudesse terminar suas preces é surpreendido com a aparição de uma figura colossal emergida do oceano:

Não acabava, quando **UA** figura
 Se nos mostra no ar, robusta e válida,
 De disforme e grandíssima estatura,
 O rosto carregado, a barba **ESQUÁLIDA**,
 Os olhos encovados, e a postura
 Medonha e má, e a cor terrena e pálida,
CHEOS de terra e crespos os cabelos,
 A boca negra, os dentes amarelos.
 (CAMÕES, 1972: Canto V, estrofe 39)

UA

Uma.

ESQUÁLIDA

Suja.

ARÁBIO

O árabe.

CHEOS

Cheios.



Figura 3.3: *Adamastor*, escultura de Júlio Vaz Júnior no miradouro de Santa Catarina, Lisboa, Portugal.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Adamastor_no_alto_de_Santa_Catarina_1980.JPG

As palavras de Adamastor

Vasco da Gama então passa a relatar a fala deste ser de aparência medonha marcada por um tom de voz “horrendo e grosso”, que mais parecia ter saído do “mar profundo”:

QUEBRANTAS

Quebras.

ARADOS

Sulcados.

LENHO

Metonímia para navio de madeira.

E disse: — “Ó gente ousada, mais que quantas

No mundo cometeram grandes cousas,

Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,

E por trabalhos vãos nunca repousas,

Pois os vedados términos **QUEBRANTAS**,

E navegar meus longos mares ousas,

Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,

Nunca **ARADOS** d’estranho ou próprio **LENHO**:

(CAMÕES, 1972: Canto V, estrofe 41)

Nas estrofes seguintes, o gigante passa a amaldiçoar os portugueses, profetizando eventos terríveis como o desaparecimento de Bartolomeu Dias (descobridor do Cabo das Tormentas) e sua armada em 1500 – “Naufrágios, perdições de toda sorte, Que o menor mal de todos seja a morte” –, além de demorar-se na descrição dos infortúnios de Manuel de Sousa Sepúlveda e sua esposa: “os deixará dum cru naufrágio vivos, / Pera verem trabalhos excessivos”.

O enfrentamento de Gama

Porém, exatamente no meio da estrofe 49 situada, portanto, no meio desta micronarrativa, Vasco enfretanta o gigante temeroso – por meio da palavra – ao interpelá-lo: “Quem és tu?”. Trata-se de um questionamento a que Adamastor responde, com “voz pesada e **AMARA**,/ Como quem da pergunta lhe pesara:/ – Eu sou aquele oculto e grande Cabo, A quem chamais vós outros Tormentório,”.

AMARA

Forma arcaica de “amarga”.

Quem é Adamastor?

Esta pergunta reafirma a ousadia dos portugueses, que fizeram mais do que “prometia a força humana”, uma vez que Gama, além de transpor o Cabo das Tormentas, não se amedronta diante da materialização dos medos lusitanos: o desconhecido mar e suas criaturas. Ao mesmo tempo, observa-se na resposta o abrandamento do discurso do gigante, pois inicialmente mantinha um tom rude e ameaçador, além de bastante afirmativo como se percebe nas expressões “Aqui espero

tomar”/.../ “De quem me descobriu suma vingança”; entretanto depois da pergunta de Gama e da necessidade de relembrar o passado, em uma espécie de relato autobiográfico, sua voz vai se tornando mais suave. Com este discurso, revela ter sido um “dos filhos aspérrimos da Terra”, isto é um Titã e “capitão do mar, por onde andava a armada de Netuno”. Em seguida, revela sua infeliz história de amor por uma ninfa que o despreza: “Já **n**éscio, já da guerra desistindo/.../Me aparece de longe o gesto lindo/ Da branca Tétis única despida. Como doido corri de longe, abrindo Os braços, para aquela que era vida/. Mas no momento em que ia abraçá-la, Adamastor é transformado em “terra dura”, no próprio Cabo das Tormentas. Após terminar sua confissão, e ainda envolto nesta sua melancolia, o monstro desaparece da vista dos marinheiros, como nuvem desfeita:

Assi contava; e, cum um medonho choro,

Súbito diante os olhos se apartou.

Desfez-se a nuvem negra, e com um sonoro

Bramido muito longe o mar soou.

Eu, levantando as mãos ao santo coro

Dos anjos, que tão longe nos guiou,

A Deus pedi que removesse os duros

Casos, que Adamastor contou futuros.

(CAMÕES, 1972: Canto V, estrofe 60)

Logo, se por um lado Vasco da Gama elimina o obstáculo representado por Adamastor / Cabo das Tormentas e avança em sua viagem, por outro lado não se pode dizer que sua vitória tenha sido completa, visto que parte levando na lembrança as palavras proféticas do gigante. Palavras que fazem com que o navegante, amedrontado, peça a Deus que tais previsões não se concretizem. Assim, as profecias do gigante corroem o tom heroico das ações de Gama.

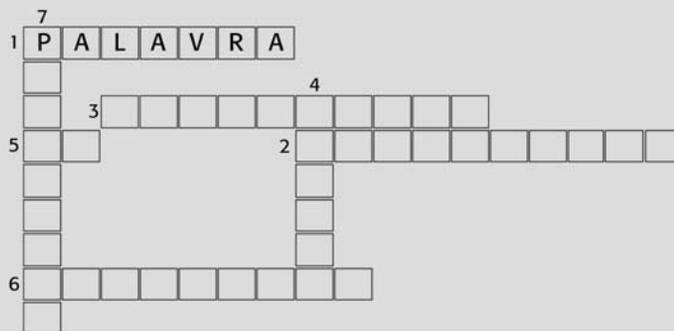
Segundo a Prof^a Cleonice Berardinelli, há inclusive semelhanças entre o gigante e o povo português, afinal “ambos são capitães do mar, ambos sabem fazer a crua guerra, mas também são ambos sensíveis à beleza feminina, capazes de amar com extremos e contentar-se com enganos de amor” (BERARDINELLI, 1973, p. 40).



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 2

2.

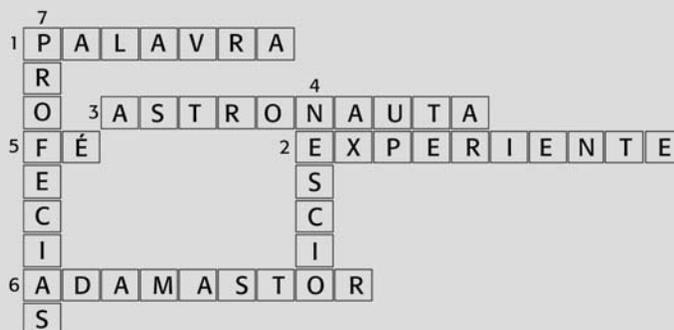


1. Instrumento pelo qual Gama enfrenta o gigante.
2. Qualidade do Velho do Restelo.
3. Aquele que no poema de Saramago representa o desejo humano de ir mais além.
4. Característica do povo que acredita na “Glória de mandar”.
5. O que supostamente motivou a expansão do império?
6. Personagem que encarna os medos portugueses em *Os Lusíadas*.
7. Elemento expresso por Adamastor, capaz de pôr em xeque a vitória dos portugueses.

RESPOSTA COMENTADA

Em caso de dúvidas, releia as seções “A primeira dificuldade da viagem...” e “Entre tormentas” integralmente antes de começar esta atividade. Achará, lá, as respostas. Por exemplo, para responder à definição 1, “instrumento pelo qual Gama vence o gigante”, basta lembramos que o gigante surge envolto em uma atmosfera ameaçadora, mas a partir da pergunta de Gama – “Quem és tu?” – a criatura desmonta, mostra-se triste ao recordar o seu passado e termina por desaparecer. Logo, Gama não se utiliza de armas e sim da palavra para vencer essa ameaça.

1. palavra; 2. experiente; 3. astronauta; 4. néscio; 5. fé; 6. Adamastor;
7. profecias



O DESLOCAMENTO COMO SONHO, O SONHO COMO DESLOCAMENTO

Nas duas micronarrativas de *Os lusíadas* aqui destacadas, a do Velho do Restelo e do gigante Adamastor, observa-se o valor que Camões concede aos sentimentos, especialmente a um deles, que termina por se sobrepor aos demais: o desejo de ir além. Ou melhor, a importância do sonho como motor desses desejos. Por isso, em diversos momentos da narrativa, surgem figuras que historicamente assumiram riscos em busca de conquistar outros domínios, ainda que para isso encontrem a perdição. Um exemplo é Ícaro (mencionado pelo Velho), que com um par de asas de cera tenta voar próximo ao Sol e acaba caindo. Assim também aconteceu aos navegantes portugueses, no entender de Camões, que acima de quaisquer interesses, dificuldades e medos, tinham uma imensa vontade de ir além, dominando um espaço que não era ainda o seu: o mar.



Figura 3.4: Perdição de Ícaro.

Fonte da imagem: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Goltzius_Ikarus.jpg

Logo, podemos dizer que o deslocamento marítimo foi o resultado de um sonho e que este sonho alimentou vários outros, sonhos muitas vezes materializados em escritas que, por sua vez, também de sonhos falará... O que nos faz lembrar dos versos de Fernando Pessoa já mencionados em nossa Aula 1, lembra-se?, “quem quer passar além do Bojador tem de passar além da dor”. Isto é, quem quer superar os seus limites, sair de um lugar ou de uma posição estáveis para conquistar algo inédito precisa estar disposto a também se sacrificar.

De outro modo, o poeta contemporâneo António Gedeão, em seu poema “Pedra Filosofal”, mais uma vez fala dos sonhos como deslocamento e destes como o resultado de sonhos, recordando algumas conquistas da humanidade:

[...] o sonho
é uma constante da vida
tão concreta e definida
[...]
mapa do mundo distante,
rosa-dos-ventos, Infante,
caravela quinhentista,
que é cabo da Boa Esperança,
[...]
desembarque em foguetão
na superfície lunar.
Eles não sabem, nem sonham,
que o sonho comanda a vida,
que sempre que um homem sonha
o mundo pula e avança
como bola colorida
entre as mãos de uma criança.



Gostou do poema? Então escute-o na íntegra em <http://www.youtube.com/watch?v=ZKlb30Qz5II>, na voz de Manuel Freire. Ou leia-o na íntegra em <http://www.astormentas.com/PT/poema/1489/Pedra%20Filosofal>

CONCLUSÃO

Ao trazer estas duas vozes específicas em meio ao relato da viagem do herói Vasco da Gama, a do Velho do Restelo e do gigante Adamastor, Camões faz de *Os lusíadas* uma epopeia bastante peculiar, pois não se limita a cantar as glórias do povo português, mas provoca uma tensão de pontos de vistas, que parecem mesmo contrários às conquistas além-mar. Entretanto, de acordo com muitos pesquisadores, estas vozes podem também reforçar os aspectos heroicos da narrativa portuguesa, uma vez que os obstáculos superados confirmam o valor do herói. Seja como for, é inegável que ao continuar sua viagem (física ou artística) apesar de todas as dificuldades, Vasco da Gama e o próprio poeta Camões mostram a importância concedida na narrativa aos desejos humanos de ir além, de sonhar, enfrentando todas as consequências disso.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

1. Cite um exemplo de deslocamento que conseguiu identificar em *Os lusíadas*.
2. Os poemas de Saramago e Gedeão tratam também de deslocamentos, mas sob perspectivas diferentes. A partir desta diferença, saberia explicar o porquê de seus títulos? Lembre-se de que um traz a voz do Velho ao presente e o outro menciona a pedra filosofal (procure pesquisar sobre ela).

RESPOSTA COMENTADA

1. Pense no significado da palavra "deslocamento", sobretudo que significa sair do lugar, seja fisicamente ou mentalmente. Por exemplo, é o que fazem os navegantes portugueses quando partem mar afora em busca da Índia ou o poeta Camões, quando narra acontecimentos passados.
2. Os dois poetas relacionam os deslocamentos à contemporaneidade, mas os sentimentos que expressam são diferentes, um demonstra estar perplexo, o outro se revela desperto, esperançoso. Com base nessas duas perspectivas e nos termos expressos nos títulos, conceda uma resposta pessoal à questão.

RESUMO

Nesta aula, estudamos como a epopeia *Os Lusíadas* expressa-se sob o eixo dos Deslocamentos. Especialmente, o percurso das naus portuguesas comandadas pelo herói Vasco da Gama rumo à Índia. Localizamos o momento da partida no cais de Restelo, marcada por um tom disfórico (triste) e pela presença de um velho de aparência respeitável que aponta os aspectos negativos da expansão marítima – uma aventura que, segundo o ancião, mascara a cobiça daqueles que estão no poder (em busca de vantagens mercantis – sobretudo o comércio de especiarias). Mas mesmo impressionado com os maus presságios do Velho, Gama parte, superando esta primeira dificuldade. No meio da viagem (e também do poema canto V, estrofe 49), surge no mar, no lugar do cabo das Tormentas (atual cabo da Boa Esperança), um gigante de nome Adamastor, que diz mal dos portugueses que ousaram descobri-lo, lançando terríveis profecias. Tal criatura colossal e medonha é desafiada por Vasco que pergunta: “Quem és tu?” A partir deste questionamento, o gigante muda o tom do seu discurso e passa a um relato autobiográfico lamentoso, em que se destaca a importância dada ao sentimento amoroso. Envolto nesta atmosfera de infelicidade, o gigante desaparece subitamente, mas suas palavras proféticas pesam em Gama que clama pela ajuda divina.

No plano real, a viagem marítima de fato custou a vida de muitos, confirmando os presságios do Velho e as profecias de Adamastor, personagens utilizados por Camões para também estrategicamente deslocar-se pelos tempos passado, presente e futuro, uma vez que aquilo que narra é passado em relação ao tempo da escrita do seu poema.

Desta forma, ficam então registradas duas vozes que possibilitam múltiplas interpretações sobre o poema: seriam o prolongamento da própria voz do poeta Camões, de certo modo, contraexpansionista? Ou seriam apenas mais um recurso para exaltar a coragem dos portugueses? De qualquer modo, emana da epopeia este desejo do homem de conquistar, de superar os seus próprios limites, de sonhar e realizar, concedendo mais uma acepção ao termo “deslocamento”.

A obra camoniana termina assim por inspirar outras como a do poeta Fernando Pessoa que em *Mensagem expressa*: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.”

LEITURA COMPLEMENTAR

Quer saber um pouco mais sobre os Deslocamentos portugueses, ou melhor, sobre o elemento que os possibilitou: o mar? Então, leia este interessante ensaio do professor José Cândido Martins, da Universidade Católica Portuguesa de Braga: *O mar, as Descobertas e a literatura portuguesa*, disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid02.htm>

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos uma das vozes mais presentes em *Os lusíadas*: a própria voz do poeta Luís de Camões, expressa entre o desejo de escrever a sua obra e as dificuldades inerentes a essa façanha.

Que farei com este livro?

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

4

Meta da aula

Apresentar *Os lusíadas*, de Camões, segundo a metodologia do eixo temático da Escrita por meio da análise dos comentários (excursos) eufóricos ou disfóricos do poeta, observando a sua permanência em autores do século XX.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar em *Os lusíadas* a voz celebratória do poeta na Proposição, na Invocação, na Dedicatória e no Epílogo do poema;
2. reconhecer nos excursos do poema as diferentes expressões da subjetividade do autor em forma de lamento, crítica e valorização da arte;
3. avaliar a permanência do poeta na contemporaneidade em obras de José Saramago e Sophia de Mello Breyner Andresen.

INTRODUÇÃO

NOVENTA MILHÕES EM AÇÃO

No ano de 1970, o Brasil ganhou o tricampeonato mundial de futebol no México, e os brasileiros foram ao delírio na celebração da vitória que uniu a pátria à conquista esportiva. Cantavam-se euforicamente os versos de Miguel Gustavo, convocando “noventa milhões” de cidadãos em torno de “um só coração”.



Que tal visitar ou revisitar este momento inesquecível, ouvindo a música “Pra frente, Brasil!”, que celebra e eterniza a memória dessa façanha esportiva da pátria? Acesse <http://www.youtube.com/watch?v=i-ujgqVaY88>.

ASSINALADOS

Predestinados, aqueles que receberam um sinal.

BARÕES

Varões, homens viris, guerreiros.

OCCIDENTAL PRAIA LUSITANA

Metonímia para Portugal.

ENGENHO E ARTE

Inspiração e técnica.

LEI DA MORTE

Significa o fim, o esquecimento.

No século XVI, também os portugueses estavam à procura de quem cantasse os inúmeros feitos de “armas” da pátria, celebrando e eternizando a memória dos heróis “**ASSINALADOS**” e dos reis que foram dilatando a fé e o Império “por mares nunca dantes navegados”. Naquela época, o orgulho da identidade alimentava-se das conquistas guerreiras de “**BARÕES**” que partiam da “**OCCIDENTAL PRAIA LUSITANA**” para terras longínquas, vivendo experiências extremas “em perigos e guerras” além do que podia “a força humana”.

Um poeta que tinha “a vida em pedaços repartida” entre Portugal e o Oriente atendeu a esse chamado e pôs-se a escrever o grande poema celebratório de sua pátria. Ao empregar “**ENGENHO E ARTE**” nos memoráveis versos de Os lusíadas, o poeta também se imortalizou como escritor, igualando-se aos homens que por obras valorosas se libertam da “**LEI DA MORTE**”.

Em biografias de Camões, conta-se que o miolo da epopeia – a Narração – foi todo escrito em terras do Oriente (Goa e Macau), onde o poeta serviu a pátria em funções administrativas durante 17 anos. Diz-se também que a Introdução e o Epílogo do poema foram completados quando ele retornou a Lisboa e buscou a ajuda do rei Sebastião para a publicação da obra. Seguindo o modelo clássico da epopeia, Camões dividiu o poema em partes distintas, chamadas Proposição, Invocação, Dedicatória, Narração e Epílogo. Nas aulas passadas, você estudou três episódios da Narração: o milagre de Ourique no

eixo do Território; o Velho do Restelo e Adamastor, no eixo do Deslocamento. Nesta aula, faremos uma excursão pelo eixo da Escrita, analisando as partes em que o poeta faz comentários (excursos) elogiosos ou críticos sobre a pátria.

CELEBRAR É PRECISO!

Do mesmo modo que o autor de “Pra frente, Brasil!”, Camões foi um patriota interessado em celebrar e eternizar as vitórias nacionais no seu canto. Vejamos como faz essa escrita nas diversas partes do poema.

Proposição

Como o próprio nome diz, na Proposição o poeta deve expor o objeto do seu canto. Você já conhece as palavras de Homero no início da *Iliada*, quando fala do seu desejo de louvar os feitos de Aquiles, com a ajuda da Deusa: “Canta-me, ó Deusa, a cólera funesta de Aquiles, Filho de Peleu, que causou aos Aqueus sofrimentos sem conta [...]” (I, 1-7; tradução de Maria Helena Rocha Pereira). No entanto, Camões parece imitar mais diretamente o poeta **VIRGÍLIO** quando diz, no primeiro verso da *ENEIDA*: “Canto as armas e o varão Eneias que, fugitivo pelo destino, foi o primeiro que veio das costas de Troia para a Itália e para as praias de **LAVÍNIO**” (tradução de Nicolau Firmino).

Em *Os lusíadas*, encontramos a Proposição ao longo dos 16 versos iniciais que formam duas estrofes (**OITAVAS**) unidas pela sintaxe e pelo sentido. Repare que Camões primeiro fala dos objetos da sua louvação nos 14 versos iniciais: “as armas e os barões assinalados”, “as memórias daqueles reis” e aqueles cujas obras são “**VALEROSAS**”. Somente no final desta grande frase aparecem a ação verbal e o sujeito oculto na desinência de 1ª pessoa do verbo: “Cantando espalharei por toda parte”:

AS ARMAS E OS BARÕES assinalados
Que, da ocidental praia lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da **TAPROBANA**,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
NOVO REINO, que tanto **SUBLIMARAM**;

VIRGÍLIO

Poeta romano (70 a.C.-19 a.C.) cujo estilo foi imitado por todos os grandes poetas épicos dos séculos XVI e XVII, como Camões, Tasso e Milton. A pedido do imperador Augusto, escreveu a *ENEIDA*, na qual narra a viagem do troiano Eneias, encarregado pelos deuses de lançar na região do Lácio a pedra fundamental da cidade sagrada de Roma.

LAVÍNIO

É o nome da cidade lendária edificada por Eneias em honra de sua nova esposa.

OITAVA

Estrofe de oito versos.

VALEROSAS

Forma arcaica de "valorosas".

AS ARMAS E OS BARÕES

Significa varões armados.

TAPROBANA

Nome antigo de Ceilão, ao sul da Índia.

NOVO REINO

Império português na Ásia e na África.

SUBLIMARAM

Engrandeceram.

TERRAS VICIOSAS

Entenda-se, terras habitadas por não cristãos.

ALEXANDRO

Alexandre Magno, rei da Macedônia que conquistou a Grécia, a Pérsia e o Egito.

TRAJANO

Imperador romano que estendeu os domínios de Roma.

NEPTUNO

Deus do mar.

MARTE

Deus da guerra.

ALEVANTA

Arcaísmo de “levanta”.

E também as memórias gloriosas
Daqueles reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as **TERRAS VICIOSAS**
De África e de Ásia andaram devastando;
E aqueles, que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando:
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
(CAMÕES, 1972: Canto I, estrofe 1-2)

O tom grandioso e ufanista continua na terceira oitava quando o Poeta encarece (pede) que cessem os louvores às navegações de Ulisses e Enéias (“sábio grego” e “troiano”) e as vitórias de dois grandes imperadores da Antiguidade, cantados pelas antigas Musas. Assim o Poeta abre espaço para definir o alvo final do seu Canto – “o peito ilustre lusitano” – como um “outro valor mais alto” a ser celebrado.

Cessem do sábio grego e do troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de **ALEXANDRO** e de **TRAJANO**
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre lusitano,
A quem **NEPTUNO** e **MARTE** obedeceram:
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se **ALEVANTA**.
(CAMÕES, 1972: Canto I, estrofe 3)

Invocação

Para desempenhar a sua missão com “engenho e arte”, o poeta precisa da inspiração das Musas, entidades mitológicas invocadas pelos poetas clássicos, como fez Virgílio: “Ó musa, recorda-me as causas (...) [que obrigaram] um varão insigne pela piedade a correr tantas aventuras, a ir ao encontro de tantos trabalhos” (*Eneida*, Canto I).

Sabemos que Camões tem a ajuda das Musas antigas para escrever sua poesia lírica. No seu poema épico, ele inventa uma categoria nacional de musas às quais dá o nome de Tágides, habitantes do Tejo. Nas estrofes 4^a e 5^a o poeta invoca a sua inspiração, cuja excelência se compara às ninfas da fonte mitológica de Hipocrene, na Grécia. Delas

ele espera engenho para manter um estilo forte, “alto e sublimado”, como o da **TUBA**, mais adequado para cantar os feitos guerreiros com o auxílio de Marte.

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em **MI** um novo engenho ardente,
Se sempre em **VERSO HUMILDE** celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo **GRANDÍLOQUO** e corrente,
PORQUE de vossas águas, **FEBO** ordene
Que não tenham inveja às de **HIPOCRENE**.

Dai-me uma **FÚRIA** grande e sonora,
E não de agreste **AVENA** ou **FRAUTA RUDA**,
Mas de tuba canora e **BELICOSA**,
Que o peito acende e a cor ao **GESTO** muda;
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no universo,
Se tão sublime preço cabe em verso.

(CAMÕES, 1972: Canto I, estrofe 4-5)

Dedicatória

Era costume no século XVI os artistas recorrerem aos poderosos para patrocinar as suas obras, como o fizeram Miguel Angelo e Miguel de Cervantes. Camões escreveu seu poema, sem apoio oficial mas incluiu na obra as 13 estrofes da Dedicatória (Canto I-6 a I-18) dirigidas a Dom Sebastião, certamente na esperança de uma tença (pensão) e de ajuda para a publicação do Poema.

TUBA

Saxorne contrabaixo, de timbre solene e sonoridade ampla e grave.

MI

Forma arcaica de mim.

VERSO HUMILDE

Significa verso da poesia lírica.

GRANDÍLOQUO

Significa sublime, grandioso.

PORQUE

O mesmo que “para que”.

FEBO

Apolo, deus da inspiração profética e poética.

HIPOCRENE

Fonte mitológica cujas águas tinham o dom da inspiração poética.

FÚRIA

Inspiração.

AVENA

Flauta pastoril de som suave.

FRAUTA

Arcaísmo de flauta.

RUDA

Arcaísmo de rude.

BELICOSA

Significa guerreira.

GESTO

Rosto.

Dom Sebastião (1554-1578)

Rei de Portugal, cognominado O Desejado por ser o herdeiro esperado da dinastia de Avis. Aos 14 anos assumiu o trono, manifestando grande fervor religioso e militar. Solicitado a cessar as ameaças às costas portuguesas e motivado a reviver as glórias do passado, combateu os mouros em Marrocos na batalha de Alcácer-Quibir em 1578, cuja derrota levou ao seu desaparecimento e à perda da independência portuguesa. Deu origem ao mito do sebastianismo.



Fonte: Pereira, Paulo. *2000 years of Art in Portugal*. Lisboa: Temas e Debates, 1999. ISBN 972759204X.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rei_D._Sebasti%C3%A3o.jpg

SEGURANÇA

Garantia.

MAURA

Moura, muçulmana.

FATAL

Do Fado, do destino.

IDADE

Época.

Nas estrofes 6, 7 e 8, o Poeta invoca a atenção do rei com expressões elogiosas que ilustram:

- a nobre linhagem do rei que assegurou a independência do Reino por séculos: “E vós, ó bem nascida **SEGURANÇA** / Da lusitana antiga liberdade” (I-6:1);
- a predestinação do rei para atemorizar mouros, ismaelitas e pagãos, levando à ampliação do mundo cristão: “Vós, o novo temor da **MAURA** lança/ Maravilha **FATAL** da nossa **IDADE**” (I-6: 5 e 6);

- o poder do rei sobre o imenso império onde o sol jamais se põe: “Vós, poderoso rei, cujo alto império / O sol, logo em nascendo vê primeiro; Vê-o também no meio do hemisfério / E quando **DECE** o deixa derradeiro” (I-8:1 a 4).

A seguir o poeta pede a complacência do rei – “Inclinai por um pouco a majestade” – para si, o poeta, como “um novo exemplo / De amor dos pátrios feitos valerosos” (I, 9:1-8) por os ter divulgado em seu poema. Nas demais estrofes da Dedicatória o Poeta exalta o seu próprio patriotismo “não movido por prêmio vil” (I, 10:2), assim como o dos excelentes varões (heróis) do passado que dão motivo de orgulho ao rei.

Enquanto não chega o tempo de outras conquistas, o Poeta pede a atenção do rei para o início da Narração, quando os novos “Argonautas” da frota de Vasco da Gama estão em pleno mar: “Já no largo oceano navegavam, / As inquietas ondas apartando;” (I, 19:1 e 2), dando início à Narração que ocupa praticamente todo o poema, da estrofe 20 do Canto I à estrofe 144 do Canto X.

DECE

Forma arcaica de desce.

Argonautas

Na mitologia grega, Argonautas eram os tripulantes da nau Argo capitaneadas por Jasão que, segundo a lenda grega, foi até à Cólquida (atual Geórgia) em busca do Velocino de Ouro, preciosa pele de ouro de carneiro que lhe garantiria poderes para recuperar o trono.



Marie-Lan Nguyen

Figura 4.1: O herói, Jasão (à esquerda) segurando o cobiçado velocino de ouro.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro: Jason_Pelias_Louvre_K127.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jason_Pelias_Louvre_K127.jpg)

Epílogo

Terminada a Narração da viagem, o Poeta conclui a sua Escrita em tom simultaneamente eufórico e disfórico. Depois de lamentar profundamente o materialismo que domina a pátria na sua época, ele se dirige novamente ao rei Dom Sebastião, exaltando-o agora como “Senhor só de vassallos excelentes” (X, 146:8) que, por lutarem heroicamente pela pátria, merecem prêmios e favores reais. Nesta situação, o próprio Poeta inclui-se, invocando os seus méritos:

Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente.
(X, 154:1 a 4)

Dizem que a Dedicatória foi escrita quando o rei ainda era menino e que o Epílogo data da época da publicação. Se na primeira ele incentiva o jovem rei, na esperança de um bom reinado, no final ele o aconselha a ouvir e respeitar sempre os “vassallos excelentes”. Em ambas as partes o Poeta manteve o tom pedagógico do mestre a quem não faltam “honesto estudo” e “longa experiência”, reforçando o seu propósito de servir ao Rei na dupla condição de soldado e artista:

Pera servir-vos, braços às armas feito,
Pera cantar-vos, mente às musas dada;
(X, 155:1 e 2)

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Para Camões, os portugueses realizaram feitos inéditos que os imortalizaram. Explique de que modo o Poeta pretende fazer a louvação destes agentes e destas ações.

2. Tal como no modelo antigo, além de “engenho e arte” o Poeta precisa de mais alguma coisa para concretizar a sua obra. Explique o papel da Invocação dentro do gênero épico, destacando a forma inovadora criada por Camões.

3. Disse António José Saraiva que “Na conclusão do Poema ainda Camões não perdeu o tom pedagógico, que só a ficção inicial justificava. Mas mestre, entretanto, convertera-se num experimentado cavaleiro, que aconselha o rei num tom que a antiga relação de mestre-pupilo autorizava” (SARAIVA, 1995, p. 173) Compare a Dedicatória e o Epílogo d’*Os Lusíadas*, retirando argumentos que explicam a especial relação do Poeta com o soberano português.

RESPOSTA COMENTADA

1. *Você deve reconhecer n’Os Lusíadas a parte em que Camões revela as suas intenções, relacionando os agentes (heróis) aos seus feitos, sem esquecer-se de explicar porque eles se imortalizaram.*

2. *Localize nas estrofes da Invocação o tipo de ajuda que pede o Poeta e o tipo de entidades criadas para isso. Não se esqueça de assinalar a originalidade da criação, relacionada ao famoso rio da pátria camoniana.*

3. *Releia as estrofes 6 a 10 do Canto I e as estrofes 146 a 150 do Canto X, no site http://pt.wikisource.org/wiki/Os_Lus%C3%ADadas, delas retirando argumentos que comprovem semelhanças e diferenças entre ambas. Não se esqueça de que foram escritas em momentos afastados e que a soberania do rei é, de certo modo, invertida pelo experiente vassalo, ao mesmo tempo soldado e artista a serviço do rei.*

NAS SOMBRAS DA ESCRITA

No início da aula, relembramos a década de 1970, quando o Brasil conquistou o tricampeonato mundial de futebol levando os brasileiros ao delírio na celebração da vitória que uniu a pátria em “um só coração”. O presidente da época recebeu os jogadores com festas e homenagens. Enquanto isso, nos porões da ditadura, se escrevia outra história, não de júbilo, mas de tortura, repressão e mordida das opiniões divergentes ao regime. Vivia-se uma dupla história, a da superfície, veiculada pelos órgãos oficiais, e a das mortes da democracia e da liberdade nos subterrâneos da pátria. Os artistas se manifestaram contra a situação e, para fugirem à prisão ou à censura, foram obrigados ao exílio no estrangeiro ou à dissimulação da sua arte.

No seguinte site <http://www.youtube.com/watch?v=wV4vAtPn5-Q&NR=1&feature=endscreen>, sobre uma sucessão de fortes imagens de violência política, Chico Buarque e Milton Nascimento cantam “Cálice”, música cuja ressonância bíblica ao sacrifício de Cristo pode ser ouvida como um protesto ao “cale-se” da ditadura. O tom e a letra revelam tristeza e protesto.

Ao dizer que *Os lusíadas* são ao mesmo tempo sinfonia e réquiem, Eduardo Lourenço reconhecia a coexistência da face eufórica das conquistas marítimas – como a que vivemos no futebol – com a face disfórica e fúnebre voltada para os desmandos no reino e possessões portuguesas – tal como foram os “anos de chumbo” no Brasil.

No poema de Camões há alguns episódios da Narração que criticam o projeto expansionista português, como o do velho do Restelo que condena a glória de mandar e a vã cobiça da vaidade que se chama Fama, fonte de desamparos, adultérios, mortes e infortúnios de todo tipo. Também através da figura de Adamastor dá-se a reprovação da expansão marítima por meio das profecias de naufrágios.

Mas há outras passagens, geralmente no final dos Cantos, em que o poeta faz excursos (comentários) críticos ou entristecidos. Assim acontece ao término do primeiro Canto, em que o poeta lamenta tristemente o destino do homem, sempre perseguido por mar e por terra:

APERCEBIDA

Preparada.

AVORRECIDA

Aborrecida,
detestável.

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte **APERCEBIDA**;
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade **AVORRECIDA**!

Onde pode acolher-se um fraco humano,
 Onde terá segura a curta vida,
 Que não se arme e se indigne o céu sereno
 Contra um bicho da terra tão pequeno?
 (I, 106)

Cansado dos muitos trabalhos não recompensados, tendo numa “mão sempre a espada e noutra a pena” (VII, 79:8), o poeta perde a inspiração no final do Canto VII. Diante da incompreensão dos seus contemporâneos frente à arte, pede ajuda às ninfas do Tejo para prosseguir na “navegação” do seu poema, apesar dos ventos contrários:

Vosso favor invoco, que navego
 Por alto mar, com vento tão contrário
 Que, se não me ajudais, hei grande medo
 Que o meu fraco **BATEL** se alague cedo.
 (VII, 78:5 a 8)

Afirma que não cantará poderosos egoístas, falsos cortesãos ou aproveitadores que só pensam em benefícios próprios. Antes de concluir o Canto VIII, enumera exemplos históricos dos males causados pela cobiça e pelo dinheiro:

Este rende **MUNIDAS** fortalezas;
 Faz **TREDORES** e falsos os amigos;
 Este a mais nobres faz fazer **VILEZAS**,
 E entrega capitães aos inimigos;
 Este corrompe virginais purezas,
 Sem temer de honra ou fama alguns perigos;
 Este deprava às vezes as ciências,
 Os juízos cegando e as consciências.
 (VIII, 98)

Os excursos do poeta no final do Canto IX tomam a forma de conselhos aos que querem uma verdadeira fama, evitando a cobiça, a ambição e o vício da tirania:

E ponde na cobiça um freio duro,
 E na ambição também, que indignamente
 Tomais mil vezes, e no torpe e escuro
 Vício da tirania infame e urgente;
 Porque essas honras vãs, esse ouro puro,
 Verdadeiro valor não dão à gente:

BATEL

Barco; aqui no sentido metafórico de “poema”.

MUNIDAS

Defendidas.

TREDORES

Traidores.

VILEZAS

Atos vis, nocivos.

MILHOR

Forma arcaica de “melhor”.

MILHOR é merecê-los sem os ter,
Que possui-los sem os merecer.
(IX, 93)

Por fim, como foi anunciado na primeira aula do curso, chegamos aos célebres versos em que o poeta se mostra desanimado para continuar o seu trabalho poético diante da situação da pátria, metida na cobiça e na tristeza:

No mais, Musa, no mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não **no** dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cubiça e na rudeza
DUA austera, apagada e vil tristeza.
(X, 145)

No

Forma enclítica do pronome o após palavra nasalizada.

DUA

Forma arcaica de “de uma”.

A partir do exame destes comentários do poeta ao longo da epopeia, damos razão à Professora Cleonice Berardinelli quando situa Camões numa época de crise, semelhante à nossa época, sendo capaz de observar os dois lados da realidade, questionando não só o contexto, mas também a escrita que consagra este contexto:

A liberdade de juízo que Camões patenteia na epopeia lhe vem, em parte, de sua qualidade de humanista, mas também, e sobretudo, da de homem inserido numa época de crise, capaz de avaliar a grandeza do esforço realizado, identificando-se com ele no que encerra de afirmativo do homem superador da própria condição, mas capaz também de enxergar-lhe o outro lado, o que irrompe dos relatos da história trágico-marítima; [...] E aqui está uma das razões de grandeza do poema [...] (BERARDINELLI, 2000, p. 54-55).

Como epopeia de tempos contraditórios, o poema de Camões conserva a modernidade que o mantém atual nos dias de hoje.

CAMÕES, ONTEM E HOJE

Camões é um nome incontornável da Literatura Portuguesa e confunde-se com a própria identidade nacional, comemorando-se anualmente no dia da sua morte, a 10 de junho, o Dia de Portugal e das Comunidades Portuguesas. Também são extensamente lembrados os centenários de sua morte, destacando-se as comemorações de 1880 e 1980. O poeta é homenageado anualmente ao emprestar seu nome ao cobiçado Prêmio Camões, outorgado desde 1989 a autores de língua e literatura lusófonas.



Eis o retrato de Camões por Fernão Gomes, em cópia de Luís de Resende, considerado o mais autêntico retrato do poeta, cujo original, que se perdeu, foi pintado ainda em sua vida.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cam%C3%B5es,_por_Fern%C3%A3o_Gomes.jpg

Vida e arte em pedaços repartidas

Na famosa canção “Junto de um seco, fero e estéril monte”, Camões afirma que teve a vida “pelo mundo em pedaços repartida”, o que lhe acrescentou um saber “de experiências feito” ao seu conhecimento erudito.

Apesar de controvertida, a sua biografia abrange três fases: 1) nascimento (1524 ou 1525) e juventude em Coimbra, Lisboa e Ceuta, onde perdeu um olho; 2) maturidade (dos 28 aos 43 anos) vivida em várias partes do mundo (Goa, China, Moçambique); e 3) velhice e morte em Lisboa.

Na narração da viagem de Vasco da Gama n'*Os lusíadas*, Camões usou o que viu e viveu na sua própria viagem ao Oriente, como, por exemplo, a experiência de tempestade enfrentada no cabo da Boa Espe-

rança que destroçou parte da frota em que viajava. Aportado em Goa em 1554, é provável que tenha iniciado a escrita do poema durante a sua estada no Oriente, onde manteve laços de amizade e recebeu ajuda de outros intelectuais a serviço do reino, como Diogo do Couto e Damião de Góis.

Em matéria de amores e finanças, a sua vida foi um completo desconserto, agravado pelas consequências políticas de sua intolerância e crítica aos poderosos que viviam nas possessões portuguesas. Diogo do Couto o encontrou em precária condição, conforme se lê no registro que deixou:

Em Moçambique achamos aquele Príncipe dos Poetas de seu tempo, [...] Luís de Camões, tão pobre que comia de amigos, e, para se embarcar para o reino, lhe juntamos toda a roupa que houve mister [necessidade], e não faltou quem lhe desse de comer. E aquele inverno que estive em Moçambique, acabando de aperfeiçoar as suas *Lusíadas* para as imprimir (...) (apud PINTO, abril 2009).

Depois de muitas aventuras, ele voltou a Lisboa onde concluiu o Poema e o apresentou ao rei Dom Sebastião, que autorizou a sua publicação, em 1572, concedendo a pequena pensão a "*Luís de Camões, cavaleiro fidalgo de minha Casa*" em paga pelos serviços prestados na Índia. Mas a pensão só deveria se manter por três anos, e embora a outorga fosse renovável, parece que foi paga de forma irregular, fazendo com que o poeta passasse por dificuldades materiais nos seus últimos anos. Morto aos 56 ou 57 anos, teve o enterro patrocinado por uma instituição de caridade. Um fidalgo letrado seu amigo mandou inscrever-lhe na campa rasa o epitáfio significativo: "Aqui jaz Luís de Camões, príncipe dos poetas do seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente, e assim morreu."

Sem ignorar a herança anterior ao Renascimento, Camões praticou todos os gêneros literários da época, mas sempre de forma inovadora, misturando por vezes o lírico, o épico e o dramático. Apesar de constituírem uma epopeia, própria ao gênero épico ou narrativo, os versos d'*Os lusíadas* revelam a voz de um poeta lírico que lamenta e opina, sem descuidar dos recursos poéticos da linguagem, fazendo o uso criativo de figuras de estilo ou tropos que dão ritmo e beleza ao texto. Como disse Jacinto do Prado Coelho, lá estão organicamente transfigurados, "História e pensamento dum lado, emoção estética, estrutura formal e

estilo, do outro” (COELHO, 1983, p. 38). O Poeta não se limita a narrar um conteúdo histórico, dando importância à arte de contar, “Porque quem não sabe arte, não na estima” (Canto V, 97). Se nos primeiros versos do Poema, ele se mostra modesto em seu propósito de cantar os portugueses se a tanto lhe “ajudar engenho e arte”, no final, cumprida a missão, está pleno de autoconfiança diante do Rei, afirmando que não lhe falta estudo, experiência e engenho (talento), “Cousas que juntas se acham raramente” (X, 154:1 a 4).

Ao longo do texto há muita arte e engenho no uso dos recursos poéticos da língua portuguesa. Repare que ao dizer “ocidental praia lusitana”, o Poeta faz uso da metonímia ao considerar a parte (a praia do Restelo, em Lisboa, de onde partiam as caravelas) com o objetivo de significar o todo (Portugal), relacionando a identidade nacional às glórias da navegação. Ao considerar a semelhança entre duas situações – caso da metáfora – aplica o termo “argonautas” para designar os nautas portugueses cuja ousadia se compara aos mais destemidos navegadores gregos. Há muitas inversões na sintaxe do verso, garantindo a **RIMA**, como, por exemplo, na estrofe 5 (da Invocação), que se segue, em que o adjetivo famosa se antepõe ao substantivo Gente para rimar com sonora e belicosa, além de criar um efeito especial de **ENJAMBEMENT** (ou encavalgamento) entre os versos 5 e 6, atraindo a atenção do ouvinte para a qualidade (*famosa*) da sua pátria (*Gente*):

- v. 1 Dai-me uma fúria grande e sonora,
- v. 2 E não de agreste avena ou frauta ruda,
- v. 3 Mas de tuba canora e belicosa,
- v. 4 Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
- v. 5 Dai-me igual canto aos feitos da famosa
- v. 6 Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
- v. 7 Que se espalhe e se cante no universo,
- v. 8 Se tão sublime preço cabe em verso.

As repetições de uma ou mais palavras no início de versos – figura chamada **anáfora** – dá ritmo ao texto e reforça a presença do eu lírico. Como exemplo, temos as sucessivas interpelações do poeta ao rei – “Vós, ó (...)” nas estrofes 6, 7, 8 da Dedicatória.

RIMA

É uma identidade ou semelhança de sons. Nas oitavas (estrofes de oito versos) de *Os Lusíadas*, as rimas seguem o esquema *abababcc*, rimando entre si os versos 1, 3, 5, assim como os versos 2, 4, 6; os versos 7 e 8 rimam entre si.

ENJAMBEMENT

Ou encavalgamento é a quebra da unidade sintática no final de uma linha ou entre dois versos. Na leitura do verso, o tom de voz se mantém em suspenso, valorizando o termo final e aguçando a expectativa do ouvinte para o termo inicial do verso seguinte.

Por vezes, a inversão abarca muitos membros sintáticos da frase – figura que se chama **hipérbato** – tal como vimos na 1ª e 2ª estrofes da Proposição, em que o objeto direto composto - “As armas e os varões, (...) as memórias gloriosas daqueles reis, (...) E aqueles que por obras *valerosas*” - está anteposto ao sintagma verbal (verbo e sujeito) do verso “cantando espalharei por toda a parte”. Qual teria sido a intenção do poeta ao fazer este violento hipérbato na abertura d’*Os lusíadas*, sob o risco de criar uma barreira ao leitor para entender e prosseguir a leitura? Teria ele pensado em dar prioridade ao barões e demais heróis, em detrimento do cantor que espalhará os feitos no seu canto? Ou teria pensado o contrário, como no ditado bíblico em que “os últimos serão os primeiros”, retardando a aparição do eu Poeta como autor e grande herói do Poema? Estas são perguntas sem respostas definitivas porque as intenções do autor nem sempre vem à tona nas linhas. Cabe ao leitor ativo levantar hipóteses, lendo nas entrelinhas e no silêncio da escrita. Porque, sem dúvida, *Os lusíadas* é uma obra de poesia.

Ao lado da posição predominantemente épica e distanciada do narrador, encontramos a exuberante voz lírica do Poeta. Nos dois casos temos um autor que entreteceu arte e vida na sua obra. Além de revelar a sua subjetividade nos excursos, também a revela na narração dos dissabores amorosos nos episódios de Adamastor (Canto V) ou de Inês de Castro (Canto III), como também parece compartilhar as ideias do velho do Restelo (Canto IV).

Antes de prosseguir a leitura da aula, amplie o seu conhecimento sobre a vida e a obra do poeta, consultando as Referências Bibliográficas da aula e o site http://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_de_Cam%C3%B5es. Isto será de grande valia para compreender os textos literários de outros autores, baseados na vida de Camões que serão apresentados na próxima seção.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 2

5. a) Faça a correspondência entre as duas colunas:

Coluna 1	Coluna 2
1. Nascimento de Camões	1ª e 2ª estrofes d' <i>Os lusíadas</i> ()
2. Morte de Camões	1572 ()
3. 1ª publicação d' <i>Os lusíadas</i>	1580 ()
4. Gêneros praticados por Camões	"ocidental praia lusitana" ()
5. Gênero predominante n' <i>Os lusíadas</i>	10 de Junho ()
6. Exemplo de metonímia	"A Vós/ vós " – Interpeleções ao rei ()
7. Exemplo de metáfora	Épico ou narrativo ()
8. Exemplo de anáfora	"argonautas" ()
9. Exemplo de hipérbato	1524/5 ()
10. Dia de Portugal e das Comunidades Portuguesas	Épico, lírico, dramático ()

b) Explique, com suas palavras e em três linhas, como você compreende a expressão "Príncipe dos Poetas do seu tempo", aplicada a Camões.

c) Destaque um exemplo de figura ou recurso poético, utilizada por Camões no seu Poema que contribui para acentuar o significado da passagem.

RESPOSTA COMENTADA

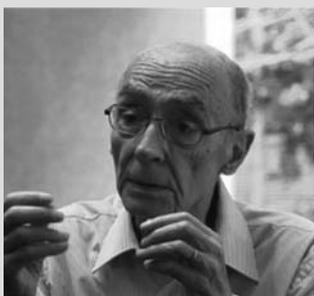
5. a) Observe que há datas e fatos, assim como há gêneros ligados à obra geral do poeta e ao poema em particular. Não deixe de notar que cada figura ou tropo de linguagem da coluna 1 corresponde a um exemplo de *Os Lusíadas* na coluna 2. Por exemplo, na coluna 1, o nº 10 – Dia de Portugal – corresponde à data 10 de junho na 2ª coluna.

b) Não esqueça que tais palavras são encontradas em duas situações: uma vez no texto de um intelectual amigo de Camões; outra vez na pedra do jazigo do poeta.

c) Entre as várias figuras, não se esqueça de escolher uma delas (por exemplo, metonímia, metáfora, anáfora ou hipérbato), associando-a ao exemplo no texto camoniano. Repare que a escolha não é aleatória, mas se destina a acentuar uma ideia. Como exemplo, Camões usa a metonímia “peito ilustre lusitano” para louvar a coletividade portuguesa que, para ele, não hesita em expor seus corpos (“peito”) para engrandecer heroicamente a pátria.

José Saramago, leitor de Camões

A relação de Camões com *Os lusíadas* foi bastante retomada na literatura portuguesa contemporânea (séculos XX e XXI), o que comprova a importância da obra até hoje. Veremos adiante os diálogos com Camões realizados por José Saramago e Sophia de Mello Breyner Andresen.



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:JSJoseSaramago.jpg>

José Saramago (1922-2010)

Escritor, argumentista, teatrólogo, ensaísta, jornalista, dramaturgo, contista, romancista e poeta português. Foi galardoado com o Nobel de Literatura de 1998. Também ganhou, em 1995, o Prêmio Camões, o mais importante prêmio literário da língua portuguesa. Saramago foi considerado o responsável pelo efetivo reconhecimento internacional da prosa em língua portuguesa. Consulte a informação completa no site http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Saramago

Na obra do autor do *Ensaio sobre a cegueira*, a figura de Camões aparece frequentemente não só em citações diretas ou indiretas dos seus versos, mas também em forma de personagem. Ao primeiro caso, pertence o poema “Fala do velho do Restelo ao astronauta” estudado na aula anterior. No segundo caso está a peça de teatro intitulada *Que farei com este livro?*, que focaliza o tempo entre a chegada de Camões a Lisboa e

a publicação do seu livro. A peça talvez seja uma tentativa de responder à indagação contida no poema “Epitáfio para Luís de Camões”: “Que sabemos de ti, se só deixastes versos, que lembrança ficou no mundo que tivestes?” (SARAMAGO, 1981, p. 33).

Que farei com este livro? foi realizada em 1980 por ocasião do 4º Centenário de Morte de Camões. Certamente você já percebeu que o título da peça teatral faz referência a um livro, *Os lusíadas*, já publicado e nas mãos do personagem principal da peça. Ao final, Camões o oferece ao público, mudando ligeiramente a sintaxe inicial do título para *Que fareis com este livro?* Os demais personagens fazem parte de dois grupos opostos, criando o efeito de tensão dramática na obra em torno de Camões. O 1º grupo reúne os seus familiares, como sua mãe Dona Ana de Sá, e amigos de mentalidade **HUMANISTA**, como Damião de Góis e Diogo do Couto. O 2º grupo de personagens é formado por figuras históricas de mentalidade **CONTRARREFORMISTA** que frequentam o paço real, incluindo o próprio Dom Sebastião, além de nobres e de padres da Companhia de Jesus (os jesuítas).

Por ora, vamos falar um pouco sobre a peça de Saramago, observando como lá está **REPRESENTADA** parte da vida de Camões.

Os acontecimentos decorrem entre os anos de 1570 (chegada de Camões a Lisboa) e 1572 (publicação de *Os lusíadas*). O espaço da ação concentra-se entre Almerim e Lisboa, sob uma atmosfera miasmática da peste e do nevoeiro. A peça tem dois atos, separando as duas datas. Nos dois atos há quadros e cenas que se alternam, como nas novelas atuais, ora focalizando a classe rica (o Paço real e os palácios onde vivem o rei, alguns nobres, jesuítas importantes e herdeiros de Vasco da Gama), ora mostrando a classe pobre (a casa miserável de Camões no bairro da Mouraria).

No primeiro ano e Ato, Camões tenta publicar o seu livro, vagando de um lado para outro em busca de patrocinadores, vivendo pobremente com sua mãe, mas alimentando-se espiritualmente das amizades preciosas de outros intelectuais. Camões tenta uma audiência no Paço através de um amigo, mas D. Sebastião passa indiferente sem lhe dar atenção. O clímax da desvalorização da sua arte ocorre na mansão dos descendentes de Vasco da Gama, onde o poeta é maltratado pelos presentes.

No segundo ano e Ato, os originais estão sendo discutidos pela Censura que exige o expurgo e a transformação de elementos consi-

HUMANISMO

Movimento intelectual italiano do final do século XIII que se irradiou para quase toda a Europa difundindo uma nova visão de mundo, mais antropocêntrica, indo de encontro à visão teocêntrica medieval.

CONTRARREFORMISMO

Para barrar o avanço da Reforma Protestante, a Igreja Católica iniciou o movimento contrarreformista de controle da sociedade a partir do Concílio de Trento (1545-1563), criando a Companhia de Jesus, implantando o Índice de Livros Proibidos e fazendo retornar o Tribunal da Santa Inquisição.

REPRESENTADA

Não se pode confundir a representação com a verdade dos fatos. Em princípio, nenhum texto/discurso biográfico ou histórico pode reproduzir a realidade, muito menos a literatura que se desvia intencionalmente da linguagem referencial.

derados ofensivos às normas da Igreja, como, por exemplo, a ideia de uma deusa pagã (Vênus) a proteger um navegador cristão (Vasco da Gama). Apesar de fazer uma contra-argumentação, o poeta é coagido a aceitar algumas alterações no seu poema, sob o risco de não receber a aprovação do censor da Inquisição. Obtida a licença, o poeta não consegue um patrocinador para a publicação do poema, sendo obrigado a trocar os seus direitos de autor pela impressão do volume na tipografia de António Gonçalves, o que demonstra a desvalorização da sua arte na época. Enquanto os poderosos decidem o futuro do reino no Paço, Camões toma o livro nas mãos e, sozinho na cena, o oferece ao público com a pergunta “Que fareis com este livro?”, fazendo o enredo transbordar para a situação extraliterária em que o público receptor começa a recitar os versos de *Os lusíadas*. Vejamos alguns fragmentos da peça:

Fragmento 1

No 1º Ato, 5º Quadro, no Paço real, Camões tenta se aproximar de Dom Sebastião para lhe mostrar o livro, mas é impedido pelo protocolo:

LUÍS DE CAMÕES (*Pondo um joelho no chão*) – Alteza... (*Há um movimento de surpresa, um murmúrio, o cortejo pára, Martim da Câmara vem à frente.*) Servi dezassete anos na Índia...

MARTIM DA CÂMARA – Senhor Luís Vaz ... (*Agitação no séquito da rainha*)

LUÍS DE CAMÕES – Neste livro que aqui vedes tenho escrito os feitos dos vossos antepassados e as navegações dos portugueses, do povo de que sois senhor.

MARTIM DA CÂMARA – Senhor Luís Vaz de Camões, afastai-vos, deixai passar sua Alteza. Estais a importunar el-rei. Como foi que vos atrevestes?

LUÍS DE CAMÕES – Permitti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis...

(*D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se [...] Luís de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos. [...]*)
(SARAMAGO, 1980, p. 63-64)

Fragmento 2

No 2º Ato, 1º Quadro, Camões e amigos estão reunidos na casa de Damião de Góis conversando sobre os desmandos em Portugal. O amigo percebe que os originais foram alterados por exigência da censura inquisitorial:

DAMIÃO DE GÓIS – Explico já. Quando chegastes da Índia, era o vosso livro como hoje é? Não precisais responder. Tive aqui em minha casa o manuscrito, li-o com grande cuidado e atenção, mas de tanto não precisaria para distinguir, nas diferenças de tinta, os acrescentamentos escritos estando vós já em Portugal e por causa do que cá vistes a encontrar.

LUÍS DE CAMÕES – Assim é. Lembrai-vos que de el-rei eu não sabia mais do que existir. Em Lisboa é que escrevi a dedicatória.

DAMIÃO DE GÓIS – Que mais?

LUÍS DE CAMÕES – O final do canto quinto, também do sétimo, algumas oitavas do canto nono, outras do canto décimo...

DIOGO DO COUTO – E, se bem te conheço, ainda escreverás, se não foi escrito já, o bastante para amanhã se saber que os parentes de Vasco da Gama não cuidaram de honrar, como deviam, o fundador da casa da Vidigueira.

LUÍS DE CAMÕES – Escrito estás, não duvides.

DAMIÃO DE GÓIS – O que trouxestes da Índia, Luiz Vaz, foi a história do antigo Portugal, mais a grande navegação. Tudo isso que acrescentastes são casos dos nossos dias de agora, deste tempo em que não sabemos para onde Portugal vai.

DIOGO DO COUTO – Vai para um profundo poço.

(SARAMAGO, 1980, p. 91-92)

Fragmento 3

A rubrica que antecede a última cena diz:

Rua de Lisboa, ao entardecer de um dia de Março de 1572. Luís de Camões, o servente de António Gonçalves. Ao fundo, estão e passam homens e mulheres do povo.

SERVENTE – Senhor Luís de Camões, agora mesmo ia eu a vossa casa. Mas, já que vos encontrei, aqui tendes o que vos manda mestre António Gonçalves. É o primeiro que acabámos. (*Retira-se*)

LUÍS DE CAMÕES – (*Segurando o livro com as duas mãos*) Que farei com este livro? (*Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente*) Que fareis com este livro? (*Pausa*)

VOZ FEMININA (*Leitura soletrada*) – Os lusíadas ...

VOZ MASCULINA (*Idem*) – ...de Luís de Camões...

VOZ FEMININA (*Idem*) – ...Canto primeiro...

VOZES EM CORO (*Idem*) – As armas e os barões assinalados

Que da Ocidental praia Lusitana,

Por mares nunca dantes navegados, ...

(*As vozes ir-se-ão sumindo de modo que mal seja ouvido já o verso seguinte, ao mesmo tempo em que a luz vai baixando, até à escuridão, ficando apenas um projector a incidir no livro que Luís de Camões continua a segurar.*)

(SARAMAGO, 1980; p. 157-158)

"Camões e a tença", de Sophia de Mello Breyner Andresen, Grades

A poetisa portuguesa Sophia Mello também incorporou a herança de Camões em sua obra. No poema a seguir, o poeta aparece como “personagem” a quem o eu lírico se dirige solidariamente diante do atraso no pagamento da sua pensão, como vimos na peça de Saramago. O poema chama-se: “Camões e a tença”, e você pode lê-lo integralmente no site <http://ruadaspretas.blogspot.com.br/2009/09/sophia-de-mello-breyner-andresen-camoes.html>.

Irás ao paço. Irás pedir a tença
Seja paga na data combinada.
Este país te mata lentamente [...]

Trata-se de um país que foi chamado e que não respondeu a Camões, sendo capaz de ignorá-lo completamente pelos donos do poder na época.

País que tu chamaste e não responde
País que tu nomeias e não nasce.

Dos inimigos sobejaram “Calúnias desamor inveja ardente” e pela perdição do Poeta se conjuraram. Por isso

Irás ao paço irás pacientemente
Pois não te pedem canto mas paciência.
Este país te mata lentamente.

Muitos outros poetas, ficcionistas e dramaturgos buscaram representar as misérias, as invejas, as injustiças sofridas pelo poeta, vingando-se em seu nome, como faz Jorge de Sena no poema “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” que você pode ler na íntegra no site a seguir: <http://ruadaspretas.blogspot.com.br/2009/08/jorge-de-sena-camoes-dirige-se.html>

CONCLUSÃO

Uma das maiores camonistas da atualidade, a professora Cleonice Berardinelli assim confessou a sua visitação ao poema:

Apercebida de bússola e astrolábio, com ventos contrários ou de feição, em tempos que já se perdem na distância, lancei-me pela primeira vez à leitura integral do texto épico de Luís de Camões. Era este para mim um mar desconhecido, ao qual me aventurava sem saber e experiência, mal podendo manejar os instrumentos, mas com o arrojo e a paixão dos vinte anos (BERARDINELLI, 2000, p. 83).

Também nós iniciamos uma navegação no “batel” de Camões, guiados pelos eixos do Território, do Deslocamento e da Escrita, sabendo que outras viagens são possíveis em *Os lusíadas* que, por si, são uma viagem em vários níveis: de Vasco da Gama à procura da Índia; dos vários narradores em busca de uma verdade; do poeta num mar de contradições entre o elogio e o lamento. De corpo e alma os portugueses viajam na épica camoniana e nele encontram sempre recursos de pensamento e arte para repensar Portugal. Camões nasce ao final do chamado “século glorioso” de Portugal, absorvendo a atmosfera contraditória, retratando-a em sua obra plural e oscilante. Ainda hoje é um exemplo de intelectual que interpela a pátria, modelo de engenho e arte para muitos autores que lhe sucederam no tempo. Vinda do passado, a voz do Poeta é acolhida solidariamente por autores contemporâneos, como José Saramago e Sophia de Mello Breyner Andresen.

RESUMO

Visitamos as partes celebratórias de *Os Lusíadas* na Proposição, na Invocação e na Dedicatória, assim como a face sombria da pátria nos excursos do poeta contra a vaidade, a cobiça, a inveja e a decadência dos valores heroicos em favor do dinheiro. Vimos que a arte do Poeta segue os padrões, mas também deles se afasta, como costuma acontecer com os grandes artistas que superam a sua época. Assim, Camões ultrapassou os limites e transformou o gênero épico narrativo clássico num espaço para exprimir suas queixas e ideais em relação à pátria e à arte, fazendo do texto um espaço lírico para a manifestação da sua subjetividade. Observamos a sua arte de compor o poema no uso de figuras de linguagem que buscam não apenas enfeitar o texto, mas adensar os seus significados. Ao buscar um diálogo com o presente, analisamos alguns fragmentos da peça *Que farei com este livro?*, de José Saramago, e partes do poema “Camões e a tença”, de Sophia de Mello Breyner Andersen. Por fim, ao aproximarmos dois povos e duas épocas – Portugal no século de Camões e Brasil nos anos 1970 –, é possível compreender que nas duas situações houve uma dimensão eufórica e outra disfórica, cabendo aos poetas a sua representação na arte, como o fizeram.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos textos de Fernão Lopes, cronista da dinastia de Avis que usou a arte da escrita para contar a história de Portugal.

Entre ficções e História

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

5

Meta da aula

Revelar a importância literária e a dimensão histórica das *Crônicas de Fernão Lopes* na consolidação da identidade portuguesa.

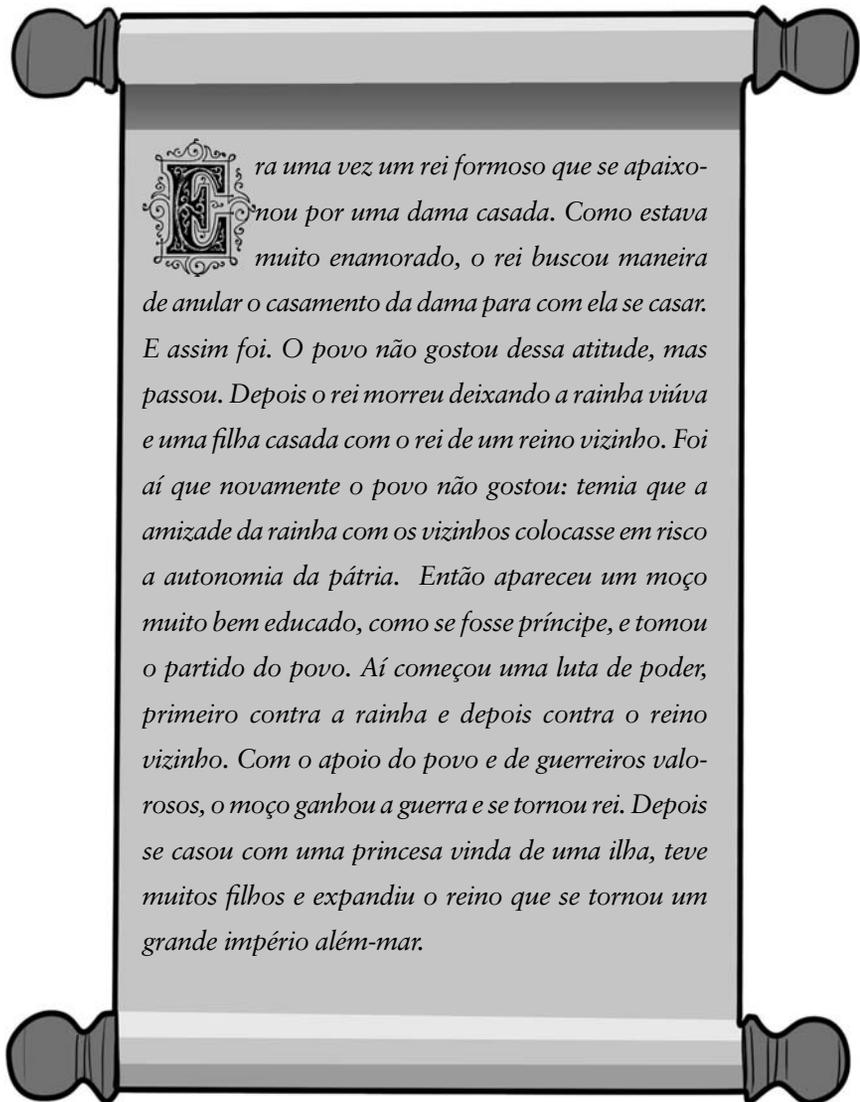
objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a relação de Fernão Lopes com a *Crônica de Portugal* e o mito providencialista da identidade portuguesa;
2. identificar os argumentos de Fernão Lopes que buscam consolidar a identidade nacional portuguesa: legitimação do “amor à terra”; defesa do Evangelho português; o povo como sujeito da História; e o culto do herói nacional;
3. relacionar os principais recursos narrativos de Fernão Lopes.

INTRODUÇÃO

ERA UMA VEZ...



Era uma vez um rei formoso que se apaixonou por uma dama casada. Como estava muito enamorado, o rei buscou maneira de anular o casamento da dama para com ela se casar. E assim foi. O povo não gostou dessa atitude, mas passou. Depois o rei morreu deixando a rainha viúva e uma filha casada com o rei de um reino vizinho. Foi aí que novamente o povo não gostou: temia que a amizade da rainha com os vizinhos colocasse em risco a autonomia da pátria. Então apareceu um moço muito bem educado, como se fosse príncipe, e tomou o partido do povo. Aí começou uma luta de poder, primeiro contra a rainha e depois contra o reino vizinho. Com o apoio do povo e de guerreiros valerosos, o moço ganhou a guerra e se tornou rei. Depois se casou com uma princesa vinda de uma ilha, teve muitos filhos e expandiu o reino que se tornou um grande império além-mar.

Poderíamos ficar por aqui e passarmos a outra história, como se fazia antigamente nos serões da roça, ao pé do fogo, quando os mais velhos contavam “causos” aos mais novos. Poderíamos considerar esses casos como inventados pela imaginação de velhos narradores que diziam “Era uma vez...”, como nos contos de fadas. Mas, apesar de sabermos que “quem conta um conto aumenta um ponto”, poderíamos desconfiar de que há um fundo de verdade sob a aparência imaginosa do relato. E, como uma criança curiosa, poderíamos perguntar: “Mãe, quando foi que isso aconteceu?”

Durante longos períodos, a humanidade manteve a memória do passado através da tradição oral, passada de pais para filhos, até que alguém – um escriba, um poeta, ou um cronista – fixasse pela escrita as narrativas orais, imprimindo o seu estilo ao relato. Você sabe que **HOMERO** (800 a.C.) fez isso ao narrar, em duas epopeias, a história de acontecimentos ocorridos alguns séculos antes.

Passada a época da Antiguidade, a humanidade ocidental voltou a viver situação semelhante na Idade Média. A escrita não se perdera, mas ficou reservada a uns poucos alfabetizados, geralmente homens da Igreja, recolhidos em mosteiros espalhados por toda a Europa. Com a retomada do comércio, o mundo despertou para a importância da memória dos acontecimentos e para a valorização do homem como medida das coisas. A esse momento correspondeu o **HUMANISMO** no século XIV que se prolongou com o nome de Renascimento nos séculos XV e XVI.

Apesar do formato de conto de fadas, os fatos referidos na nossa historieta inicial não são imaginários e dizem respeito a um povo da Península Ibérica durante o período medieval: Portugal. Os acontecimentos datam do século XIV – mais precisamente entre os anos 1383-1385 – e ficaram conhecidos como a Revolução de Avis, um movimento que destronou a rainha viúva de D. Fernando, D. Leonor, e deu início a uma nova dinastia. As personagens têm nomes, as lutas pelo poder têm heróis reconhecidos, e a memória desses fatos teve seu cronista oficial: Fernão Lopes.

HOMERO (800 A.C.)

Recolheu a suposta memória dos feitos dos micênicos que ocuparam a Grécia arcaica desde 1450 a.C. Não sabemos até que ponto a imaginação completou as lacunas da memória coletiva recolhida. Aristóteles, na sua *Arte retórica* (Capítulo IX), pretendeu separar o poeta do historiador ao dizer que o primeiro escreve o que aconteceu e o segundo conta o que poderia ter acontecido. No entanto, mesmo em se tratando de história real, nem sempre é possível manter uma fidelidade absoluta aos fatos, uma vez que os discursos, como vimos na Aula 1, sempre são marcados pela subjetividade individual ou coletiva.

HUMANISMO

Movimento associado ao conceito de *humanitas*, em oposição a *nobilitas*, que valorizou o esforço plebeu e burguês em substituição aos privilégios de sangue da nobreza. Colocou em pauta o tema da liberdade humana contra a servidão feudal, o livre-arbítrio e o corpo no lugar do ascetismo e etnocentrismo medieval. Também se associa aos “humanistas” quatrocentistas (século XIV), intelectuais estudiosos das “artes humanitates” que, com base nos clássicos, visavam à formação do homem para o exercício de sua humanidade.

Para lembrar aspectos histórico-culturais do Humanismo, consulte o site a seguir: <http://www.algosobre.com.br/literatura/humanismo.html>



Figura 5.1: Fernão Lopes no *Painel do Arcebispo* (primeiro no alto à direita), pertencente aos *Painéis de São Vicente de Fora*, atribuídos a Nuno Gonçalves (século XV).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pain%3%A9is_de_5%3%A3o_Vicente,_Painel_do_Arcebispo,_Fern%3%A3o_Lopes.jpg

CRÔNICA

No seu sentido etimológico, significa ordenação dos fatos em ordem cronológica, do grego *Kronus* (tempo), passado ao latim *chronicus* (cronologia) e *annum* (ano). Tradicionalmente significa narração histórica ou registro de fatos comuns feitos por ordem cronológica, incluindo-se genealogia de família nobre. Tem atualmente o sentido de pequeno conto de enredo indeterminado ou texto jornalístico relativo à vida cotidiana.

TORRE DO TOMBO

Atualmente chamado Arquivo Nacional da Torre do Tombo, constitui-se no Arquivo Central do Estado Português desde a Idade Média, tendo sido os seus primeiros responsáveis ou guardas-mores também cronistas-mores do reino. Com mais de 600 anos, é uma das mais antigas instituições portuguesas ainda ativas. O seu nome procede do fato de o arquivo ter sido instalado do século XIV ao XVIII numa torre do Castelo de São Jorge, denominada Torre do Tombo. Atualmente, fica no bairro de Campo Grande. A função do guarda-mor do passado hoje seria a do diretor-geral do Arquivo.



Figura 5.2: Torre do Tombo, Lisboa, Portugal.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Torre_do_tombo_2.JPG

DE GUARDIÃO A CRONISTA-MOR DO REINO

Na primeira aula, falamos um pouco sobre o pensamento e sua relação com a linguagem instrumental e a literária. Vimos que os povos, ao criarem o seu idioma, produzem ao mesmo tempo discursos que não são simplesmente instrumentos neutros de comunicação, mas reflexos do modo de pensar da cultura que, por sua vez, molda ou reforça o comportamento do grupo. Assim procedeu o autor da primeira narrativa ou **CRÔNICA** sobre a batalha de Ourique no século XV, aparecida dois séculos depois do acontecimento (1139) sob o nome de *Crônica de Portugal de 1419*.

Além da vitória dos portugueses sobre os mouros, este relato contém dois elementos significativos: a aparição de Cristo no campo da batalha e a aclamação de Afonso Henriques como Afonso I, primeiro rei de Portugal. A aclamação é um fato indiscutível que deu origem à dinastia Afonsina ou Territorial. Quanto ao milagre, não há documentos anteriores que o comprovem, restando apenas a suposição de que os portugueses tenham se inspirado num episódio semelhante em Castela quando São Tiago teria ajudado os castelhanos numa

batalha contra os mouros, conforme consta numa crônica mais antiga. Apesar de a *Crônica de Portugal de 1419* ter como autor oficial o rei D. Duarte, “é muito provável que este rei tivesse encarregado da sua execução o seu escrivão Fernão Lopes que ao tempo era guarda-mor da **TORRE DO TOMBO**” (SARAIVA, 1988, p. 162).

Esta hipótese baseia-se na semelhança com o estilo usado mais tarde pelo escrivão ao se tornar cronista-mor do reino. Vejamos um fragmento da *Crônica* relativo à véspera da batalha, quando um ermitão aproxima-se de Afonso Henriques e diz-lhe:

Príncipe D. Afonso, Deus te envia a dizer por mim que, porque tu hás grande vontade de O servir, que por isso serás ledo [feliz] e esforçado, e por Ele te dará amanhã vencer el-rei Ismar [chefe dos mouros] e todos [todos os] seus grandes poderes. E Ele te manda por mim dizer que quando ouvires tanger [tocar] esta campainha que em esta ermida [capela] está que tu saias fora e Ele te aparecerá no Céu assim como Ele padeceu pelos pecadores (apud SARAIVA, 1988, p. 164).

A narrativa prossegue dizendo que, tal como foi recomendado, Afonso Henriques na madrugada saiu de sua tenda e “viu Nosso Senhor Jesus Cristo em a cruz pela guisa [do modo] que o ermitão lhe dissera e adorou-o [...]” (apud SARAIVA, 1988, p. 164). Segue-se a descrição da formação do exército para a batalha, quando Afonso Henriques cede ao pedido dos guerreiros que lhe querem chamar de rei: “e esses mais cavaleiros que aí eram levantaram por seu rei, bradando todos com muito prazer e alegria, dizendo: Real, real, real por el-rei D. Afonso Henriques, rei de Portugal” (apud SARAIVA, 1988, p. 165).

Você deve se lembrar da Aula 2, na qual estudamos esse episódio narrado por Luís de Camões em *Os lusíadas*. Certamente, o poeta do século XVI leu esta crônica que introduziu a providência divina na batalha, dando sustentação à concepção providencialista de Portugal como povo eleito de Cristo. Segundo os especialistas,

É possível que a invenção [do milagre] date da época das lutas contra os Castelhanos no último terço do século XIV (1390) e tenha a intenção de fundar em direito divino a existência da monarquia portuguesa, tendo sido registrado vinte anos depois na *Crônica de Portugal* (SARAIVA, 1988, p. 165).

Direito divino

Doutrina política básica do Antigo Regime (do ano 1000 até 1789 – Revolução Francesa) segundo a qual os monarcas receberam de Deus o direito de governar seus povos.

Como entender que um cronista tão apegado à verdade tenha escrito esta crônica? Em primeiro lugar, ele não a assinou como autor. Em segundo lugar, apesar do rigor documental, o talento literário do artista pode ultrapassar os limites rígidos entre a História e a ficção, ora narrando objetivamente a verdade nua e crua, ora defendendo ideias dominantes na sociedade. Sabemos que os artistas (ou poetas, como disse Aristóteles) trabalham na “dobra” da língua, articulando-a de forma polissêmica, ambígua ou contraditória. Fernão Lopes foi um artista da língua e sobre o fundo tradicional da crônica “se revelou súbito e luminoso como um relâmpago” (SARAIVA, 1988, p. 166).

Sobre a sua vida pessoal, pouco se sabe. Teria nascido entre 1378 e 1383, em Lisboa, falecendo por volta de 1460. Trabalhando diretamente com arquivos históricos, seu apreço pela verdade se desenvolveu no início da carreira, quando foi nomeado pelo rei D. Duarte guarda-mor da Torre do Tombo, em 1418, responsável pela preservação do arquivo e pela certificação de documentos como tabelião do reino. Esta data é considerada em Portugal como o início do Humanismo que vai até o Renascimento quando Sá de Miranda volta da Itália.

Em 1434, Fernão Lopes passou a cronista-mor do Reino, cargo que o tornou redator oficial das crônicas dos reis de Portugal. D. Duarte, segundo rei da dinastia de Avis, lhe deu uma tença vitalícia pelo seu trabalho de pôr em crônica as histórias dos reis “que antigamente em Portugal foram”, principalmente as do seu pai – os “grandes feitos de Elrei meu Senhor e pai” – D. João I, aquele moço instruído que na historieta inicial liderou a revolta contra a rainha viúva.



Pausa para o cafezinho

Enquanto descansa, compreenda melhor as dinastias portuguesas através do site a seguir: http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_reis_de_Portugal

São da autoria de Fernão Lopes, com toda probabilidade, a *Crônica de Portugal de 1419* (apesar de não assinada), a *Crônica de D. Pedro I*, a *Crônica de D. Fernando* e a *Crônica de D. João I*. As três primeiras se referem a reinados da Dinastia Afonsina e a última trata do inaugurador da Dinastia de Avis, a que pertencia D. Duarte, o soberano a quem Fernão Lopes serviu.

Ser cronista da nova dinastia de Avis significa fazer o discurso de legitimação do partido do Mestre de Avis, futuro D. João I, filho bastardo de D. Pedro e meio irmão do rei falecido. Este D. Fernando foi o último rei da dinastia Afonsina, o rei formoso e enamorado que se deixou dominar pela mulher Leonor Telles, desagradando ao povo.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. a) Descreva o mito providencialista da identidade portuguesa, identificando: a batalha, os lados oponentes em luta, o autor da ação milagrosa, o nome do chefe aclamado rei, a Crônica que registrou o acontecimento e seu suposto autor.

b) Como as funções profissionais deram a Fernão Lopes a oportunidade de escrever crônicas que uniram a arte da ficção às exigências da verdade histórica?

RESPOSTA COMENTADA

1. a) Para responder, observe primeiro que esse mito é uma narrativa não comprovada ligada à intervenção da providência divina. Não se esqueça de mencionar sua relação com um certo milagre e a aclamação do primeiro rei português ao final de uma batalha, ambos importantes para a fundação de Portugal. Por fim, identifique a Crônica que primeiramente registrou o fato e seu autor.

b) Leve em conta que as duas nomeações se complementaram, aproximando o autor de documentos históricos e ficcionais guardados na Torre do Tombo.

HISTÓRIAS BEM CONTADAS

Fernão Lopes deu a Portugal o conhecimento de uma nova concepção da história, marcada, sobretudo, pela imparcialidade que ele se esforça por manter. Os cronistas anteriores foram incumbidos de colocar em ordem cronológica os feitos dos reis, mas Fernão Lopes foi além: introduziu a ordem causal na cronologia das crônicas, o que significa atribuir uma interpretação aos fatos históricos, considerando-os como causas ou efeitos uns dos outros. Sua narrativa faz ressurgir o passado, permitindo aos leitores viver com ele acontecimentos que alteraram profundamente a sociedade portuguesa. Seus textos transbordam de visualidade, realismo descritivo, dramaticidade e oralidade, que lhe dão alto valor literário, além da inegável importância documental. Diferentemente dos relatos entediados dos seus antecessores, lemos as suas crônicas como se fossem narrativas de ficção em que as personagens históricas dialogam e vivem intensamente as cenas.

No sentido histórico-político, sua obra foi importante para a consolidação da identidade portuguesa porque defendeu a ideia de nação e de sua expansão como império.

Legitimação da dinastia de Avis: “o amor à terra”

Retomemos a historietta do início da aula, dando nomes aos fatos e aos personagens. D. Fernando, último rei da dinastia Afonsina, era “namorado amador de mulheres [...] bem composto de corpo e proporcionada altura, de formoso parecer e muito vistoso”. Enamorou-se de D. Leonor, a mulher casada com quem se uniu “escondidamente”, contrariando a opinião dos fidalgos e do povo, que o queriam unido a alguma princesa conveniente para o acrescentamento do reino. Quando ele morreu, aos 53 anos, a viúva se aliou ao genro, na época rei de Castela, e se opôs ao Mestre de Avis, irmão bastardo de D. Fernando. Iniciou-se uma disputa pelo poder. A herdeira legítima do trono era a suposta filha de Leonor e D. Fernando, então casada com o rei de Castela. Apoiado por fidalgos descontentes, o Mestre mata um suposto amante (conde de Andeiro) de D. Leonor, dando origem à guerra civil. Ao fim das disputas internas, o Mestre se tornou regedor e defensor do reino e assumiu o poder para enfrentar a guerra contra Castela, da qual saiu vencedor na

Batalha de Aljubarrota com a ajuda de “verdadeiros portugueses”. Entre esses cavaleiros, sobressai a figura de Nuno Álvarez Pereira, considerado um dos maiores heróis de Portugal.

Como filho bastardo de D. Pedro (pai de D. Fernando) com uma mulher do povo, D. João figurava em último lugar na lista da sucessão dinástica. Por ter recebido refinada educação paga pelo pai, reuniu condições para disputar e vencer o partido de D. Leonor e da filha D. Beatriz, casada com o rei de Castela e legítima herdeira do trono português. Após a vitória, o Mestre de Avis se torna D. João I, casa-se com a princesa inglesa D. Felipa de Lencastre e inaugura a dinastia de Avis, Gloriosa ou Marítima, que dura até 1580.

Suposto(a)

Não há provas da infidelidade de D. Leonor, embora o argumento do adultério tenha sido usado pelo povo, pelo partido vencedor e por Fernão Lopes para execrar a rainha e impugnar a legitimidade da sua filha como herdeira do trono.

Em razão das controvérsias, a entronização de D. João precisou ser defendida pelo jurista João das Regras nas Cortes de Coimbra por meio de argumentos que foram aproveitados e amplificados por Fernão Lopes na sua *Crônica de D. João* ao invocar um novo direito:

De um lado estava o direito dinástico [...] segundo regras tradicionais; do outro lado estava um direito novo, ainda não legitimado [...] de recusarem um senhor de outra nacionalidade e etnia e de optarem por um senhor seu **NATURAL** (SARAIVA, 1988, p. 168).

Fernão Lopes chama este novo direito de “amor à terra” em oposição ao **DIREITO DINÁSTICO OU SENHORIAL**. Também podemos entendê-lo como direito de naturalidade ou nacionalidade, o que fez de Portugal o país pioneiro na consolidação da noção de nacionalidade na Europa, baseada na unidade territorial e cultural capaz de garantir estabilidade política ao país pela presença de traços comuns, como etnia, língua, tradição, costumes e monumentos históricos compartilhados.

NATURAL

Nascido na terra.

DIREITO DINÁSTICO OU SENHORIAL

Regime que preserva as relações de solidariedade entre os membros de uma família nobre, independentemente do território que dominam. As famílias monárquicas mantinham fidelidade entre si e não com o povo, situação que se romperá definitivamente com a Revolução Francesa.

Os acontecimentos de 1383 colocaram em pauta a oposição entre o direito dinástico e o direito nacional, segundo Fernão Lopes. Ao longo de sua narrativa, nota-se um fato simbólico de grande importância: a demolição dos castelos senhoriais pelo povo das vilas e da aldeia em nome do “amor à terra” (Portugal), sob a liderança do Mestre de Avis. Para legitimar a ascensão do iniciador da dinastia de Avis, Fernão Lopes enfatizou o direito novo na voz de outros personagens, como mostra a crônica da tomada da cidade do Porto depois que “foi levantada voz e pendão pelo Mestre”:

Pregou então um frade um sermão muito apropriado à intenção do povo, concluindo que todos deviam ser uma só vontade e desejo, sem que houvesse entre eles desunião alguma, antes servindo todos o Mestre, lealmente e com coragem, como verdadeiros portugueses, pois que ele se dispunha a defender o Reino para o livrar da sujeição de el-rei de Castela (LOPES, 1993, p. 200, grifo nosso).

Ao dizer “verdadeiros” portugueses, o cronista supõe a existência dos “falsos” portugueses, identificados aos nobres que foram fiéis a D. Leonor e ao direito dinástico, descomprometidos com o direito de nacionalidade ou “amor à terra”.

Apesar da sua simpatia pela causa nacional, Fernão Lopes não deixa de mencionar as atrocidades cometidas pela arraia-miúda (povo) em nome do Mestre, quando diz que “não respeitavam amizade e parentesco se alguém não seguia a sua opinião, antes quantos seguiam a rainha eram passados à espada” (idem, p. 201). Denuncia a violência cometida pelos adeptos do Mestre contra inocentes cujos corpos eram profanados, tal como se deu com a abadessa de um mosteiro e o bispo de Lisboa lançados com outros clérigos da torre da Sé abaixo.

A defesa da pátria e o “evangelho português”

Se até então a identidade lusitana se mesclava à castelhana por compartilharem o cristianismo em oposição à fé muçulmana, a partir das desavenças com Castela forja-se um novo patriotismo baseado na terra de nascimento ou “naturalidade” dos portugueses. Diz Fernão Lopes que ambos os reinos pertencem à mesma árvore de Cristo, mas só os verdadeiros “naturais” de Portugal são “**VERGÔNTEAS** direitas cujo nascimento tem o seu antigo começo na boa e mansa oliveira portuguesa”

VERGÔNTEAS

Significa ramos.

(idem, p. 256). Pela primeira vez, faz-se a separação entre dois povos irmãos de fé pela invocação às diferenças de naturalidade baseada em razões territoriais de ligação do homem à terra-mãe onde nasce a “boa e mansa oliveira portuguesa”. Fica assim sancionado o direito de defesa da pátria portuguesa contra Castela, consolidando-se a autonomia do reino lusitano que até então era ameaçada pelo regime dinástico.

O “evangelho português” é a metáfora bíblica usada por Fernão Lopes pela qual o Mestre de Avis é comparado a Cristo, e seus súditos aos apóstolos de Cristo, com o fim de justificar a missão dos portugueses para a defesa e expansão da ideia de portugalidade (ou lusitanidade).

Porque, assim como o filho de Deus, depois da morte que tomou por salvar a linhagem humana, mandou pelo Mundo os seus apóstolos pregar a toda a criatura [...] assim o mestre [de Avis], depois que se dispôs a morrer, se fosse preciso para a salvação da terra que seus avós ganharam, enviou Nuno Álvarez e os seus companheiros a pregar pelo Reino o Evangelho português (LOPES apud SARAIVA, 1993, p. 254).

O povo como sujeito da História

Fernão Lopes se identificou com o grupo revolucionário, contestando a hierarquia tradicional, o que o diferencia de todos os outros cronistas da Idade Média. Por isso sua prosa é objetiva, evitando as louvações e as justificações dos privilégios dos fidalgos. Embora tenha se empenhado na legitimação do Mestre de Avis como sucessor do trono, elogiando-o, também faz a apologia da resistência da arraia-miúda ao castelhano com base no novo direito de nacionalidade e amor da terra natal. Esta noção se opõe ao costume feudal de valorizar apenas os cavaleiros que conquistaram o reino aos mouros. Para Fernão Lopes, o povo luta não somente contra os castelhanos que querem reinar sobre Portugal, mas ainda contra os maus portugueses que mantinham voz por Castela, como também contra os agentes do rei que violentavam as aldeias para a arregimentação de soldados para as guerras. Pela primeira vez, a arraia-miúda ou a cidade de Lisboa representam a presença da coletividade como agente das transformações sociais.

Um exemplo dessa participação da coletividade é o episódio do protesto do povo contra a intenção de D. Fernando de se casar com D. Leonor:

os povos do reino, falando de tais novas, nos seus respectivos lugares, juntavam-se em magotes [grupelhos] como é uso, culpando muito os privados de e-rei e os grandes da terra que lho consentiam (LOPES apud SARAIVA, 1993, p. 75).

Juntaram-se então cerca de três mil homens, liderados por um deles, e foram aos paços do rei. Quando este soube desse ajuntamento, mandou dizer que os receberia no dia seguinte. No entanto, quando foi a hora marcada, o rei “saiu da cidade com D. Leonor o mais escondidamente que pôde” (LOPES apud SARAIVA, 1993, p. 77).

Segundo Saraiva, Fernão Lopes concebe “A existência do povo como sujeito da história, do povo que se sente senhor da terra onde nasce, vive, trabalha e morre e que ganha consciência colectiva contra os que querem senhoreá-lo” (SARAIVA, 1988, p. 181-2).

O culto do herói nacional

Embora valorize a coletividade, Fernão Lopes dá destaque a uma individualidade que não pertence à arraia-miúda e que recebe os mais altos elogios do cronista como condutor do povo nas lutas como protótipo do português ideal: Nuno Álvares Pereira, o herói da Batalha de Aljubarrota que venceu os castelhanos graças à sua bravura e à sua santidade. Pertencente à classe nobre, ele foi criado na corte de D. Fernando, mas na crise dinástica passou para o lado do Mestre. Sua conduta foi impecável, segundo Fernão Lopes, que, por amor à verdade, não deixa de mencionar as riquezas que o cavaleiro acumulou durante a vida graças ao prestígio alcançado como general, depois tornado duque de Bragança e iniciador de uma das mais ricas casas senhoriais de Portugal. Observemos como Fernão Lopes traça o seu perfil na crônica *Como Nuno Alvarez foi feito Condestável* [general] e de alguns modos de seu viver. Primeiramente, fala dele como paradigma do cavaleiro feudal dotado de lealdade e honradez:

E ordenou el-rei que o fosse o seu muito leal vassalo e servidor Nuno Álvares Pereira, então com vinte e quatro anos e nove meses e doze dias, conhecendo que ele era de honestos costumes e muito avisado nos feitos de cavalaria (LOPES apud SARAIVA, 1993, p. 285).

A seguir salienta a sua coragem que “não receava pôr-se a quaisquer riscos para obter vitória de seus inimigos”; a sua capacidade de liderança, em que combinava autoridade e mansidão; o seu senso de justiça, ao proceder “muito sagesmente [sabiamente], com proporcionado castigo e prêmio àqueles que dele dependiam”; a sua modéstia, esforçando-se “por encobrir a sua muito louvada fama”; a sua sabedoria política, pela “alta e previdente conversação onde cumpria”; a sua compaixão, em que “a sua larga mão estava sempre pronta a dar onde quer que a honra humanal ou o espiritual proveito atraíam o seu dom”; a sua sinceridade, pois em sua fala “nada era encoberto ou fingido”; a sua religiosidade, que o levou à santificação, ao pôr “os actos espirituais acima de todas as cousas”, ouvindo “cada dia duas missas” e rezando antes de cada batalha; como um santo paciente, moderava a “paixão da ira”. Ao final da crônica, Fernão Lopes assim resume a excelência do herói:

Este não somente dos dons naturais, mas ainda dos bens da fortuna teve tão grandes e especiais joias que desde o começo do reino até o seu tempo não se lê de outro igual [...] como adiante ouvireis (LOPES apud SARAIVA, 1993, p. 287).



Pesquise sobre esse herói no site a seguir: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nuno_%C3%81lvares_Pereira



Figura 5.3: Estátua de Nuno Álvares Pereira, do escultor Leopoldo de Almeida, em frente ao Mosteiro da Batalha.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Batalha02.jpg>

Em *Os lusíadas*, Camões faz alusão 14 vezes ao condestável chamando-lhe o “forte Nuno” e evocando-o na fala do poeta a D. Sebastião ao dizer: “por estes vos darei um Nuno fero, que fez ao Rei e ao Reino um tal serviço”.

RESPOSTA COMENTADA

2. a) *Procure pensar na relação entre terra natal como terra de nascimento e naturalidade como lugar de origem. Observe que a palavra “nação” ou nacionalidade supõe etimologicamente (natio = nascimento) uma mesma terra de origem como fator de coesão ou identidade de um grupo. Para aprimorar esse aspecto, releia a Aula 1, seção 2. Veja ainda a diferença entre direito senhorial e direito nacional, de forma a entender melhor a concepção de “amor à terra” em Fernão Lopes como legitimadora da Revolução de Avis.*
- b) *Observando a comparação entre os apóstolos e os cavaleiros do Mestre de Avis, pense no efeito que isso pode causar nos corações dos cristãos daquela época.*
- c) *Reflita sobre o conceito de identidade nacional em oposição ao conceito de identidade nobiliárquica (da nobreza) sem compromisso com a terra e sim com seus pares de linhagem. A seguir, pense na importância do povo, que mora na terra, como força política na criação de uma identidade lusitana.*
- d) *Procure relacionar algumas qualidades do general que, apesar de nobre, tomou o partido popular do Mestre, afastando-se dos seus interesses de classe senhorial para abraçar a causa nacional. Por exemplo, a sua qualidade de líder corajoso e justo.*

**Pausa para outro cafezinho**

Enquanto descansa, leia um pouco sobre a vida de Fernão Lopes no site http://pt.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A3o_Lopes

A ARTE DE NARRAR DE FERNÃO LOPES

Até aqui enfatizamos nas crônicas de Fernão Lopes os aspectos históricos e ideológicos que dizem respeito à documentação de uma crise política que consolidou a identidade nacional portuguesa com base no amor à Terra, fase que preparou o desejo de Mar. A obra de Fernão Lopes testemunha a expressão do Território nacional, conquistado aos mouros e liberto de Castela como plataforma para o Deslocamento em direção à

construção do Império Marítimo. Ao primeiro se associam as crônicas dos reis da dinastia Afonsina ou Territorial ou Agrária que firmaram as fronteiras nacionais. Ao segundo se relaciona a *Crônica de D. João I* que, após as vitórias na guerra civil e na luta contra os castelhanos, levou o Reino a colocar pela primeira vez o pé fora das terras portuguesas, em Ceuta (1419), dando início ao Império e ao período glorioso de Portugal sob os monarcas da dinastia de Avis, também conhecida como dos Descobrimentos.

Deixando de lado as questões históricas, a partir de agora vamos observar a arte de narrar de Fernão Lopes, seu talento literário e sua preocupação com a própria Escrita. Isso se harmoniza com a proposta do nosso curso que tem como objetivo conhecer a Literatura Portuguesa através de temas transversais. Se os eixos do Território e do Deslocamento ajudam a compreender a literatura como expressão dos valores do povo português, é o eixo da Escrita que permite observar o alcance universal da obra de Fernão Lopes, da Literatura Portuguesa e de toda e qualquer literatura.

A escrita sobre a escrita

Vimos que a escrita faz uma reflexão sobre si mesma e sobre o próprio ato de escrever nos momentos em que o autor se desprende de sua posição original de observador da sociedade, para repensar a natureza da sua arte. A esta escrita sobre a escrita, chamamos metalinguagem ou autorreferencialidade. No Prólogo da *Crônica de D. João I*, Fernão Lopes faz isso ao explicar o seu modo de produção pelo respeito à verdade dos fatos obtida através da pesquisa em várias fontes, de forma a compor escrituras certificadas, de confiança, “de fé”:

Nem entendais que certificamos coisa salvo de muitos aprovada e por escrituras vestidas de fé; de outro modo, antes nos calaríamos do que escreveríamos coisas falsas (LOPES apud SARAIVA, 1988, p. 175).

Seu método é o de historiador moderno que escolhe, em primeira opção, a versão baseada em documentos autênticos; em segundo lugar, a versão mais verossímil; e, na dúvida, expõe ao leitor as diversas opções. Para contar “nuamente” e sem “fingido louvor” as coisas que aconteceram, diz que afasta a sua simpatia (“afeição”), mantendo-se imparcial na sua narração:

Nós, certamente, posta de parte toda a afeição que por azo [motivo] das ditas razões podíamos ter, nosso desejo foi nesta obra escrever verdade, sem outra mistura, deixando nos bons sucessos todo o fingido louvor, e nuamente mostrar ao povo quaisquer coisas em contrário, da maneira que sucederam (LOPES apud SARAIVA, 1988, p. 175).

O tom seguro com que afirma o seu compromisso com a verdade não nos deve, todavia, levar a acreditar nas crônicas como numa escritura sem erros. Exemplo disso é a sua descrição do terreno da batalha de Aljubarrota como uma campina rasa quando, na verdade, ele era acidentado.

Procedimentos narrativos

A arte narrativa de Fernão Lopes é responsável pela sua permanência no cânone da literatura portuguesa, servindo de exemplo a inúmeros prosadores que lhe sucederam no tempo, sejam ficcionistas, sejam historiadores. Ao iniciarmos a leitura de uma crônica de sua autoria, e desde que conheçamos um pouco os seus antecedentes, somos arrastados pela vivacidade e dramatismo da narração que transforma as figuras hieráticas do passado histórico em pessoas vivas, com qualidades, defeitos, medos, hesitações, enfim, seres humanos de papel, tal como fizeram os grandes romancistas do século XIX. Vejamos alguns aspectos e exemplos dessa arte.

Oralidade

No texto de Fernão Lopes o sabor de conto tradicional provém da presença da oralidade medieval em que o narrador trata o leitor como um ouvinte ao pé do fogo. É o que vemos no fragmento a seguir, em português arcaico, quando D. Fernando traz Dona Leonor até os seus conselheiros, antes que se casasse com ela, falando do seu desejo de a receber como esposa legítima:

Tragemdo el Rei Dom Fernamdo Dona Lionor comsigo, antes que a reçoebesse de praça, **como ouvistes**, fallava alguumas vezes com alguuns seus privados, dizemdo como tiinha em vooomtade de a reçoerber por molher [...] (LOPES, 1966, p. 51, grifo nosso).

Percebe-se no texto de Fernão Lopes a utilização do português arcaico – fase da língua portuguesa encontrada nos primeiros documentos escritos, do século XIII a meados do século XVI, em que havia variação na representação gráfica da língua. A divisão da língua portuguesa entre arcaica e moderna se dá em 1572, com a publicação de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, que consolida o idioma.

Repare que o narrador dialoga com os receptores do seu texto, não como leitores distantes, mas como ouvintes próximos que já teriam ouvido parte da história antes - “como ouvistes”. O próprio autor denomina seu discurso como “falamento” como tom de fala, oralidade que persiste no uso do discurso direto (diálogo), nas repetições (ou pleonasmos), na gesticulação e entoação das personagens (no caso o rei D. Fernando e seus conselheiros), criando-se um contexto bem vivo, como se nós estivéssemos presentes. Ao ouvir a sutil ameaça dos conselheiros ao seu comportamento, assim narra o cronista a indignação do rei, no português da época:

El rei ouve [teve] disto gramde menemcorio [indignação] e disse [bradando]:

– E como os meus me am [hão] a mim de dizer senon [senão], e elles me ham [hão] a mim de fazer isso?

– Os vossos, disserom elles, quando vós fezerdes o que nom devees.

El Rei sahiu-se muito queixoso do comsselho, [...]

(LOPES, 1966, p. 53, negritos nossos).

Visualismo

Nos exemplos anteriores, percebe-se a preocupação em narrar a cena de forma a torná-la visualmente apreensível, reproduzindo a gesticulação oral do rei que brada aos seus conselheiros e se retira mostrando indignação e desgosto. Toda a prosa de Fernão Lopes tem esta característica, mas há uma página que, de modo quase cinematográfico, descreve uma tempestade que impediu o Mestre e seus homens de tomarem a povoação de Sintra, tamanho foi o estrago das águas. Repare na gradação da tormenta, com início, meio e fim, e os resultados que causam aos homens, como mostramos a seguir de modo condensado em português moderno:

E indo eles pelo caminho, não muito longe da cidade, nasceram no céu umas leves nuvens com escuro enovelamento, molhando a terra com ligeiros orvalhos. E crescendo mais a sua espessura ficou o ar de tal modo coberto de negridão chuvosa que a noite mostrou a sua grande tristeza antes das horas próprias. [...] O Mestre, não obstante isso, seguia o seu caminho a passo e passo [...] Nesse meio tempo, sendo já as trevas de todo cerradas, com infernal escuridão, nasceu de súbito um pesado som abundante de grandes ventos, misturado com cerração e saraiva [granizo]; partindo-se o vento, o céu se soltou todo em relâmpagos e trovões fora do normal, como se intencionalmente fossem enviados para estorvar a ida do Mestre. [...] Uns topavam com os outros sem verem o caminho nem saberem em que lugar estavam e deixavam-se ficar parados em pânico de tão desmesurada noite. [...] Sabei que estas foram as maiores águas que os homens nunca viram nem ouviram falar, e duraram até perto da manhã, indo-se a pouco e pouco, como começaram. [...] O Mestre chegou ao outro dia à tarde desacompanhado dos homens com que partira e contando cada qual os acontecimentos que lhes sucedera era saborosa cousa de ouvir (LOPES apud SARAIVA, 1988, p. 260-263).

Essa forma de narrar ultrapassa a secura e insipidez dos relatos das crônicas históricas da época, e se aproxima da saborosa arte dos narradores primordiais.

Figuras de linguagem

Para além da prosa dos **CRONICÕES** do reino e dos historiadores de todas as época, Fernão Lopes pratica um estilo de escrita que o mantém no cânone da Literatura Portuguesa. Usa figuras de linguagem que dão sabor e vivacidade ao seu texto, entre as quais se destaca a comparação ou a metáfora, quase sempre relacionada a motivos bíblicos. Como exemplo, a referência às “vergôntes direitas que tem o seu antigo começo na boa e mansa oliveira portuguesa” para metaforizar os bons portugueses, inspirada na Epístola 11 de São Paulo aos Romanos. Lembrando-se, talvez, das ladainhas, o autor diz de Nuno Álvarez que “como a estrela da manhã, foi claro em sua geração”, destacando o brilho que este herói teve entre seus contemporâneos. Sobre os portugueses em menor número na batalha de Aljubarrota, diz que eram como “a luz de uma pobre estrela diante da claridade da luz cheia”. As imagens poéticas são frequentes como vemos na passagem que narra o cerco de Lisboa pelos castelhanos a Lisboa, em que o cronista diz que a cidade sofria “ondas de aflição” e seus habitantes viviam um “arrefecimento da esperança”.

CRONICÕES

Narrativas de fatos históricos importantes colocados em ordem cronológica, entremeados de fatos fictícios.

Dramatismo

A apresentação das personagens, com exceção de Nuno Álvares Pereira, não é estática como na epopeia ou na crônica tradicional, mas, pelo contrário, serve de modelo a dramaturgos ou romancistas do futuro. As crônicas estão repletas de situações dramáticas que se agudizam em diálogos com as personagens em tensão e confrontadas entre si como na cena teatral ou romanesca. Desenvolveremos este aspecto na última parte da aula quando comentarmos a crônica em que o Mestre de Avis assassina o amante de D. Leonor.



Pausa para descanso

Dê uma olhada na capa da *Crônica de D. João I*, com iluminuras e uma vista de Lisboa no século XV em <http://iluminura.blogs.sapo.pt/14078.html>

ESTUDOS DAS CRÔNICAS DOS REIS

D. Pedro, um rei amoroso e justiceiro

O rei D. Pedro ficou famoso por ter amado intensamente uma mulher, que “depois de morta foi rainha”, como diz Camões em *Os lusíadas* (Canto III) ao falar dos amores infelizes de Inês de Castro, amante do rei, que foi assassinada a mando do pai de D. Pedro, por motivos políticos. Com ela, D. Pedro teve filhos, irmãos bastardos de D. Fernando, filho legítimo que lhe sucedeu no trono, como veremos. Esta história amorosa é contada por Fernão Lopes, e nela Camões também se baseou. Fernão Lopes não se exime de criticar e de apontar defeitos ao lado de qualidades dos reis que descreve:

Morto el-rei D. Afonso como ouvistes, reinou seu filho o infante D. Pedro na idade de trinta e sete anos e um mês e dezoito dias. Este rei D. Pedro era muito gago. Foi sempre grande caçador e monteiro enquanto infante e depois de rei (...). Gostava muito de fazer justiça com direito e, assim como quem faz correção,

andava pelo Reino. (...) A todos premiava os serviços que lhe fizessem (...) Este rei não quis casar depois da morte de D. Inês, nem sendo infante, nem depois que reinou. Mas teve amigas com quem dormiu, e de nenhuma teve filhos, salvo de uma dona da Galiza chamada D. Tareja, que pariu dele um filho que se chamou D. João, que foi depois mestre de Avis em Portugal, e mais tarde rei, como adiante ouvireis (LOPES apud SARAIVA, 1988, p. 35-36).

Em todas as crônicas dos reis que chegaram até nós, Fernão Lopes apresenta um perfil do rei no capítulo inicial. Aqui ele mostra um rei justiceiro, generoso que depois da morte do pai, “tachado de avarento”, premiava os vassallos que o ajudavam. Mas não deixa de apontar para a gaguez (gagueira) do rei logo no início da crônica. Repare na preocupação de Fernão Lopes com a verdade histórica, ao delimitar com exatidão a idade do rei. Também se observa o cuidado em mencionar o nascimento de D. João, o bastardo que viria a ser rei, arrebatando o poder da viúva do seu meio-irmão, D. Fernando.

O rigor deste rei fica bem patente nas passagens que narram “Como el-rei mandou degolar dois dos seus criados porque roubaram um judeu e o mataram”, ou como “quisera meter um bispo a tormento porque dormia com uma mulher casada”, ou como “mandou capar um seu escudeiro” pelo mesmo motivo. Mas o pior castigo foi aplicado aos assassinos da sua amada Inês.

A maneira da morte deles dita pelo miúdo seria muito estranha e crua de contar, porque a Pero Coelho mandou arrancar o coração pelo peito, e a Álvaro Gonçalves, pelas espáduas. E tudo o que se passou seria cousa dolorosa de ouvir. Finalmente el-rei mandou-os queimar. E tudo foi feito diante dos paços onde ele estava, de maneira que, enquanto comia, olhava o que mandava fazer (LOPES apud SARAIVA, 1988, p. 52).

Pero Coelho e Álvaro Gonçalves foram os matadores de Inês de Castro alcançados pela mão justiceira do rei. Um outro escapou, homiziado no reino de Castela. Ao mesmo tempo cruel e amoroso, o rei D. Pedro depois mandou trasladar o corpo de Inês, de Coimbra a Alcobaça, quando obrigou a corte a reverenciá-la como rainha depois de morta. Lá depositou o corpo da amada num magnífico ataúde lavrado em mármore que ainda hoje está na igreja do mosteiro, ao lado do seu, para que, quando acordassem, no Juízo Final, pudessem olhar um para o outro. Há uma crônica de Fernão Lopes sobre tudo isso.

Para saber mais sobre D. Pedro, consulte o site http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_I_de_Portugal

D. Fernando: “um fraco rei faz fraca a forte gente”

Com estas palavras, Camões se refere a D. Fernando que foi dominado pela afeição que sentia por D. Leonor. Vimos atrás como o rei não quis enfrentar o povo, preferindo fugir com a amante. Apesar da tendência de Fernão Lopes para destacar as qualidades do rei, sobretudo em seu perfil no Prólogo, ao longo dos capítulos sobressaem “as levandades ou os caprichos do rei”. Assim se expressa o cronista ao apresentá-lo:

Reinou o Infante Dom Fernando (...) tendo então de sua idade vinte e dois anos e sete meses e dezoito dias. Mancebo valente, led e namorado amador de mulheres e muito amigo de se chegar a elas, tinha bem composto corpo e proporcionada altura, de formoso parecer e muito vistoso, tal que, estando junto de muitos homens, mesmo que não o conhecessem, logo o julgariam por Rei dos outros (LOPES in SARAIVA, 1993, p. 59).

Do mesmo modo, embora faça um perfil vigoroso de D. Leonor, seu caráter é questionado pelo povo que a considera adúltera e traidora dos verdadeiros portugueses. Ao contar essa mesma história do passado de Portugal ao rei de Melinde, Vasco da Gama considera a rainha de “falso parecer”, tendo conquistado o rei em nome de sua ambição. Mas depois sentimos a voz do Poeta amoroso que surge ao dizer que “Desculpado por certo está Fernando, Para quem tem de amor experiência” (*Os lusíadas*, III, 143).

Você pode acessar a *Crônica de D. Fernando*, de Fernão Lopes, em http://purl.pt/419/2/hg-21063-p/hg-21063-p_item2/hg-21063-p_PDF/hg-21063-p_PDF_24-C-R0150/hg-21063-p_0000_capa-IV_t24-C-R0150.pdf

Sobre D. Fernando, você pode saber mais no endereço a seguir: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_I_de_Portugal

D. João, um mestre no trono

Na Crônica de D. João I, tudo começa depois do falecimento de D. Fernando, com a trama para assassinar o amante da rainha, o conde de Andeiro. O Mestre de Avis irrompe na sala onde estavam a rainha e o conde. Segundo Saraiva,

tudo aí é teatro, desde a entrada brutal dos homens do mestre, o susto da rainha, o suspense, as idas e vindas de pessoal, as palavras trocadas à volta de um convite para jantar, em que se joga, sob a forma de uma cortesia mundana, a vida do condenado à morte, o curto diálogo junto de uma janela entre o assassino e a vítima, enquanto os conspiradores se agrupam à distância na expectativa. Nada falta para pôr de pé uma encenação (SARAIVA, 1988, p. 190).

Vejamos como o cronista dá vitalidade ao episódio histórico, sem deixar de ressaltar a astúcia do Mestre ao “virar o jogo” contra o conde:

E chegando-se o Mestre com o conde junto de uma janela, sentiram os outros que o Mestre lhe começava a falar em voz baixa. Todos pararam. E as palavras entre eles foram tão poucas e ditas tão baixo que ninguém por então percebeu quais eram. Mas dizem que foram desta maneira:

– Conde, eu me maravilho muito de serdes homem a quem eu queria bem e preparardes minha desonra e morte.

– Eu, senhor! – disse ele. – Quem tal cousa vos disse mentiu-vos mui grande mentira.

O Mestre que mais vontade tinha de o matar que de estar com ele razões, tirou logo um cutelo comprido e enviou-lhe um golpe à cabeça (LOPES apud SARAIVA, 1988, p. 1.527-8).

Apesar deste comportamento não muito honroso, a figura do Mestre ganha valor ao longo da *Crônica*, ajudado pelo povo e pelos guerreiros comandados por Nuno Álvares Pereira, a ponto do cronista considerar que ele teria inaugurado a “Sétima Idade do Mundo”.

A *Crônica de D. João I* está disponível no site a seguir: http://purl.pt/416/2/hg-17355-p/hg-17355-p_item2/hg-17355-p_PDF/hg-17355-p_PDF_24-C-R0075/hg-17355-p_0000_capa1-capa7_t24-C-R0075.pdf

Sobre a biografia de D. João e pinturas sobre o assassinato do conde e do casamento do rei com a princesa inglesa, consulte o endereço: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_I_de_Portugal

Em *Os lusíadas*, a figura de D. João I se equipara a de Afonso Henriques, como um predestinado e abençoado de Deus. Seu reinado é apresentado como uma ordenação divina já profetizada através da voz de uma menina: “Ser isto ordenação dos céus divina / Por sinais muito claros se mostrou, / Quando em Évora a voz de ua minina, / Ante tempo falando, o nomeou.”

Fernando Pessoa o destaca como o Sétimo Castelo do BRASÃO no poema “Mensagem”. Lá em três estrofes, assim o poeta vê o fundador da dinastia de Avis: “O homem e a hora são um só / Quando Deus faz e a história é feita”. A nação se identifica com este “Mestre, sem o saber, do Templo / Que Portugal foi feito ser”. Por fim, Pessoa levanta o seu “nome, eleito em sua fama” que repele como “eterna chama, / A sombra eterna”, querendo dizer que, graças à sua boa fama, o rei se eternizou, afastando a sombra da morte ou esquecimento.

CONCLUSÃO

Fernão Lopes foi um importante nome da prosa portuguesa não só pelas suas qualidades pioneiras de historiador como pela arte literária que demonstrou em suas crônicas. Seu nome está intimamente relacionado à legitimação da segunda dinastia portuguesa, responsável pelas conquistas marítimas. Com a pretensão de dizer a verdade sobre os acontecimentos, retratou a passagem da dinastia Afonsina ou Territorial para a dinastia de Avis ou Marítima, ou Gloriosa. Seus escritos se basearam em documentos antigos a que teve acesso como tabelião, guarda-mor do arquivo e escrivão-mor do reino. Por sua vez, sua obra serviu de base para outras narrativas, como *Os lusíadas* de Camões que contam a história de Portugal pela voz de Vasco da Gama. Poetas contemporâneos, como Fernando Pessoa, também dialogam com a obra de Fernão Lopes ao enaltecer a figura de D. João I.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

1. Explique o que significa “autorreferencialidade” na obra de Fernão Lopes, destacando um exemplo.
2. Entre as características da arte literária de Fernão Lopes, escolha uma e explique o seu efeito na narrativa.
3. Comente uma qualidade e um defeito do rei D. Pedro tal como estão expressos por Fernão Lopes.

RESUMO

Fernão Lopes foi um cronista do reino que, entre outras qualidades, foi supostamente responsável pelo registro do mito do milagre de Ourique como fundador da nacionalidade portuguesa atribuída à providência divina. Ao fazer a crônica dos antigos reis, contribuiu para a consolidação da identidade nacional portuguesa pela legitimação da dinastia de Avis baseada no amor à terra. Em decorrência, ajudou na formação ideológica da expansão portuguesa ao fazer a defesa do “Evangelho português” que, diferentemente da posição de Castela, iria difundir a língua e a cultura portuguesa pelo mundo pelos verdadeiros portugueses nascidos na terra. Entre os argumentos para esta legitimação está a elevação do povo, ou classe burguesa, como capaz de fazer história, colocando-a no centro dos acontecimentos da Revolução de Avis e da guerra contra Castela. A figura de Nuno Álvares Pereira, espécie de herói e santo nacional, personifica esta “Sétima idade do Mundo” iniciada pelo Mestre. Além da preocupação com a verdade histórica, consultando documentos na Torre do Tombo, Fernão Lopes se mostrou atento à própria forma com que escreveu, de que dá mostras nas próprias crônicas. Além disso, escreveu a história como quem escreve romances ou peças teatrais, fazendo uso da oralidade, do visualismo, de figuras de linguagem e de dramatismo na composição das personagens e das cenas. Transitando entre ficções e História, escreveu talvez a *Crônica de Portugal*, onde introduziu o milagre de *Ourique*; a *Crônica de D. Pedro*, onde deu destaque ao amor inesquecível vivido pelo rei e por Inês de Castro; a *Crônica de D. Fernando*, onde falou dos desvarios da paixão do rei por D. Leonor; e a *Crônica de D. João*, onde narrou os episódios das guerras que levaram ao trono uma nova dinastia que ele legitima.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos uma peça de Gil Vicente, dramaturgo da corte de D. Manuel que por meio do riso fez a crítica das navegações portuguesas antes de Camões.

O avesso do império em cena

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

6

Meta da aula

Apresentar o dramaturgo Gil Vicente como crítico da sociedade e do projeto expansionista português.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer as raízes, os gêneros, as características do teatro vicentino e sua permanência na atualidade;
2. identificar na farsa *Auto da Índia*, de Gil Vicente, as cenas, os personagens e os recursos cômicos de crítica à sociedade;
3. avaliar a significação do *Auto da Índia* no contexto político de Portugal.

INTRODUÇÃO

O SÉRIO E O CÔMICO

Vocês devem se lembrar do *Auto da Compadecida*, minissérie e filme baseados na peça de Ariano Suassuna, tendo como atores principais, Matheus Natchergaele e Selton Mello. Se você não viu o filme, não espere mais: alugue-o sem demora. Por ora, que tal darmos umas risadas? Vejam o hilariante momento em que a astúcia de Zé do Grilo vence a força bruta do cangaceiro: <http://www.youtube.com/watch?v=4i327tfYccA>

Agora vamos rever o lado sério da peça que justifica o seu título, *Auto da Compadecida*, ao referir-se à compaixão da Virgem pelos pecadores junto a Deus no Juízo Final: <http://www.youtube.com/watch?v=dtDRjgUppiY&feature=related>

PEDRO MALASARTES

Segundo Câmara Cascudo, “é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos”.

QUIPROQUÓ

Segundo a Infopedia ([http://www.infopedia.pt/\\$quiproquo](http://www.infopedia.pt/$quiproquo)), a palavra vem do latim *quid pro quo* e significa “uma coisa pela outra”. Inicialmente, o conceito referia-se a um diálogo no qual uma pessoa era confundida com outra, gerando, na maioria dos casos, uma situação cômica. Num sentido lato, utiliza-se *quiproquó* para designar um equívoco ou uma confusão de palavras. Bergson explicou o conceito como uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes: o que os atores lhe dão e o que o público lhe atribui. No Renascimento português, o teatro cômico recorria frequentemente a este tipo de artifício, que é muito usado em cenas cômicas da TV brasileira como, por exemplo, as exibidas pelo comediante Renato Aragão.

Com material recolhido da tradição cultural do Nordeste pelo famoso dramaturgo paraibano (1927), esta peça tem raízes na cultura portuguesa levada pelos imigrantes lusitanos para o Brasil, onde sofreu adaptações. Assim, por exemplo, foram trazidos e transformados o tema da louvação da Virgem e a figura portuguesa do atrapalhado **PEDRO MALASARTES**, ambos muito antigos nas representações litúrgicas e populares da Idade Média europeia. A estes motivos a cultura brasileira acrescentou os temas do cangaceiro e do latifundiário poderoso. Quanto à temática do adultério, sabemos que é antiquíssima, encontrada em muitas culturas, em especial no teatro greco-romano. No *Auto da Compadecida*, você está convidado a se divertir com o **QUIPROQUÓ** em torno do adultério, envolvendo Dorinha, os dois amantes (Chicó e Zé Valentão) e o marido: <http://www.youtube.com/watch?v=x48r6cWgCVo&feature=related>



Para complementar a compreensão desta operação intertextual através de tempos (Idade Média e século XX) e espaços (Portugal e Nordeste do Brasil) diversos, leia a página a seguir: <http://cordelparaiba.blogspot.com.br/2011/03/0-auto-da-compadecida-e-literatura-de.html>

Você pode ler a peça de Ariano Suassuna, representada pela 1ª vez em 1956, no link <http://pt.scribd.com/doc/4024609/Peca-Ariano-Suassuna-Auto-da-Compadecida>

RAÍZES, GÊNEROS E CARACTERÍSTICAS DO TEATRO VICENTINO

Ora, o que tem isso a ver com o teatro de Gil Vicente? Muita coisa! Mas vamos por partes, a começar com uma reflexão da estudiosa italiana Luciana Stegagno Picchio:

Gil Vicente não é um fenômeno isolado e nem sequer improvisado; a sua cultura é fruto de uma longa maturação, em que intervêm todos os motivos que formaram a grande cultura europeia da Meia Idade; o seu teatro não é um ponto de partida, mas, como todas as grandes criações, um ponto de chegada, uma *soma* na acepção medieval da palavra (apud REBELLO, 1972, p. 25).

Isto quer dizer que, para melhor entender o teatro vicentino, é aconselhável remontar às raízes do teatro português e aos temas da cultura europeia da qual se destaca o teatro espanhol de Juan de Encina (1469-1529), contemporâneo de Gil Vicente (1465?-1536?). Neste contexto, pode-se avaliar o alcance operado pelo autor português, que não só escrevia as peças como as encenava e delas participava como personagem, a exemplo do que fará mais tarde Shakespeare (1564-1616). Sua obra incorpora elementos das representações mais antigas harmonizadas e consolidadas numa soma de princípios e recursos cômicos usados até a atualidade.

Raízes do teatro vicentino

O caráter oral de todas as literaturas nos seus primórdios explica a carência de textos escritos, mas as representações teatrais na península Ibérica são muito antigas, como prova uma menção indireta à recompensa

MISTÉRIOS

Dramatização de episódios bíblicos, geralmente do Novo Testamento (Anunciação, Natal, Páscoa).

MORALIDADES

Representação alegórica de virtudes e vícios, ou de tipos psicológicos.

MILAGRES

Peças com situações miraculosas, envolvendo a Virgem e a vida dos santos da Igreja.

MOMOS

Encenações alegóricas na corte para festejar acontecimentos: nascimentos ou batizados de infantes, casamentos etc.

ARREMEDILHOS

Arremedações cômicas com declamação e mímica, apresentados por jograis em castelos e praças públicas.

SERMÕES BURLESCOS

Monólogos breves, de tom exagerado, recitados por atores ou jograis mascarados com vestes sacerdotais.

FARSAS

Peça cômica, de um só ato, curto enredo, poucos personagens, ação vivaz e exagerada, irreverente e burlesca, com elementos da comédia de costumes.

dada a uns atores no ano de 1193. Em Portugal, encenavam-se autos desde o século XV, em solenidades religiosas nos pátios das igrejas ou em eventos profanos na corte dos reis ou nas praças públicas.

Mas o que é um “auto”? Do latim *actus*, auto era a denominação geral, aplicada a peças dramáticas de todo tipo (profanas ou religiosas), independente do número de atos em que se dividiam.

Os autos religiosos nasceram das representações litúrgicas do Natal e da Páscoa, junto às paróquias, dando origem aos **MISTÉRIOS**, às **MORALIDADES** e aos **MILAGRES**. Os autos profanos tiveram origem em representações festivas (**MOMOS**) ou triviais (**ARREMEDILHOS**). Entre as encenações populares estão ainda os **SERMÕES BURLESCOS** e as **FARSAS**, obras de intenção satírica à Igreja e aos costumes.

Gil Vicente escreveu, interpretou e encenou aproximadamente 50 autos entre 1502 e 1536. Considerado o “pai do teatro português”, trabalhava a serviço da corte de dom Manuel e de seu filho dom João III no período mais florescente e próspero de Portugal, mas também num momento repleto de contradições.



Gil Vicente iniciou a sua carreira com representação de uma peça em castelhano, chamada *Monólogo do vaqueiro* ou *Auto da visitação*, nos aposentos da rainha dom Maria, segunda mulher de dom Manuel, para saudar o nascimento do príncipe, o futuro dom João III, na noite de 8 de junho de 1502. Este fato é o marco inicial da história do teatro português.

Figura 6.1: O *Monólogo do vaqueiro*, como teria sido representado pelo próprio Gil Vicente, de acordo com a visão do pintor Roque Gameiro.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mon%C3%B3logo_do_Vaqueiro_por_Roque_Gameiro.jpg

Apesar de viver em um tempo glorioso – os anos iniciais da Era dos Quinhentos, com todos os seus deslumbramentos e incertezas –, Gil Vicente colocou o “dedo na ferida” das mazelas decorrentes do projeto expansionista iniciado no século anterior com dom João I e a “geração ínclita” dos seus filhos. Ele aproveitou a tradição anterior das representações teatrais para criticar, através do riso, os descaminhos do homem e da sociedade da sua época, legando uma rica herança, que chegou ao Nordeste brasileiro.

A peça de Suassuna segue esta herança quando introduz a crítica social ao lado do tema religioso do louvor à Virgem. Gil Vicente já praticava esta mistura do profano e do sagrado, de que é exemplo o *Auto dos mistérios da Virgem* (1534), no qual inseriu um episódio cômico com uma rapariga muito atrapalhada, chamada Mofina, no contexto sério do auto sagrado. O efeito deste procedimento foi tão contrastante que a peça hoje é mais conhecida por *Auto de Mofina Mendes* do que por *Auto dos mistérios da Virgem*.

Os autos de Gil Vicente têm sido encenados ao longo do tempo em Portugal e mesmo no Brasil, sendo alvo de aproveitamento intertextual de outros dramaturgos portugueses, como Almeida Garrett (*Um auto de Gil Vicente*, 1838) e Luís Sttau Monteiro, em seu *Auto da barca do motor fora da borda* (1966), em que faz um diálogo com o *Auto da barca do inferno*, adaptando-a aos tempos contemporâneos.

Nesta aula, estudaremos um auto profano, na verdade uma farsa, cujo título – *Auto da Índia* – já indicia uma relação com a política expansionista de Portugal, intensificada a partir da descoberta do caminho marítimo para a Índia (1498). Esta peça foi encenada em 1509, 11 anos depois da façanha de Vasco da Gama.



Tal como em Camões e Fernão Lopes, o texto de Gil Vicente apresenta muitos arcaísmos, além de passagens em castelhano, que serão “traduzidos” entre colchetes ao lado da citação literária.

Gêneros e dualidade no teatro vicentino

As peças de Gil Vicente, tais como as conhecemos, foram publicadas numa *Compilação* após a sua morte, por seus filhos, em 1562. A segunda edição, 24 anos depois, apresentou muitas mutilações feitas pela censura da Inquisição. Ainda em vida, o autor classificou os autos em três gêneros – “comédias, farsas e moralidades” – incluindo, nos dois primeiros gêneros, os autos profanos e, no último gênero, os autos de cunho religioso.



Figura 6.2: Gil Vicente, tal como costuma ser representado.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gil_Vicente.jpg

Para o crítico português Luiz Francisco Rebello, “é sob o signo da dualidade que essa obra se processa e descreve (...) a sua trajetória exemplar” (REBELLO, 1972, p. 29), dualidade que se estende a vários planos:

Dualidade *temática*

Há autos sagrados, como o *Auto da alma*, em que o principal personagem, a alma humana, vence as tentações graças ao personagem alegórico Santa Madre Igreja; e há autos profanos, como o *Velho da horta*, em que se dramatiza a figura ridícula de um velho que se apaixona por uma moça; há por vezes os dois temas na mesma peça, como já apontado no *Auto de Mofina Mendes* (ou *Auto dos mistérios da Virgem*).

Dualidade *ideológica*

Observam-se peças que fazem a defesa da expansão do império e da fé, como o *Auto da barca do inferno* em que os cavaleiros são premiados e autorizados a entrar na barca do paraíso, como se vê nesta fala final do personagem Anjo:

Ó cavaleiros de Deus,
a vós estou esperando,
que morrestes pelejando
por Cristo, Senhor dos céus!
Sois livres de todo mal,
mártires da Madre Igreja,
que quem morre em tal peleja [luta]
merece paz eternal. (vv. 855-862)

Mas, ao contrário, esta mesma expansão marítima é denunciada como gosto pela cobiça de riquezas, como vemos no *Auto da Índia*, na fala do personagem Marido, quando regressa a Portugal:

Se não fora o capitão,
eu trouxera, a meu quinhão,
um milhão vos certifico. (vv. 500-503)

Todos os fragmentos mencionados nesta aula, foram extraídos de: VICENTE, Gil. "Auto da Índia". In: BERARDINELLI, Cleonice. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1974. Doravante, todo fragmento será indicado mediante o número dos versos, como por exemplo: (vv. 855-862).

Dualidade *religiosa*

Em pleno momento de disputas religiosas entre Roma e Lutero, Gil Vicente realizou autos em que enaltece o cristianismo ortodoxo e tradicional com sede em Roma, como se vê no *Auto da alma*, em que a personagem Alma busca a Igreja para se aperfeiçoar, a conselho do Anjo, que aponta o caminho:

É a Madre Igreja Santa
e os seus santos Doutores
i [ide] com ela.
Ireis di [saireis daí] mui despejada [desembaraçada]
chea [cheia] do Spírito Santo
e mui fermosa.
Ó Alma, sede esforçada! (vv. 374-380)

Mas também o dramaturgo mostrou simpatia pela visão reformista e luterana no *Auto da feira*, ao condenar a comercialização dos bens espirituais (**INDULGÊNCIAS**) pela Igreja Romana. Esta se mostra arrependida em diálogo com o Diabo, o vendedor de enganos:

Tudo isso tu vendias,
e tudo isso feirei
tanto, que inda venderei;
e outras sujas mercancias,
que por meu mal te comprei. (vv. 417-421)

INDULGÊNCIA

Na teologia católica, é o perdão ao cristão das penas temporais devidas a Deus pelos pecados cometidos na vida terrena. O *Auto da feira* refere-se à remissão das culpas do pecador, mediante dádivas em dinheiro à Igreja Católica Romana.

Dualidade *linguística*

Como na corte de dom Manuel era comum o uso do castelhano, Gil Vicente o usou em seus autos, embora a maioria tenha sido composta em língua portuguesa. Por vezes, há o emprego de ambos os idiomas na mesma peça, tal como ocorre no *Auto da Índia*, em que até mesmo um personagem Castelhana corteja a Ama, que lhe responde em português:

CASTELHANO – Oh, mi vida y mi señora,
luz de todo Portugal,
tenéis gracia especial
para linda matadora.
Supe [Soube] que vuessos marido
era ido.

AMA – Ant' ontem se foi. (vv. 123-128)

Dualidade *rítmica*

Compostos em versos rimados, os autos fazem uso da medida breve, de sete sílabas, mais ajustada à linguagem coloquial e popular como nessa passagem do *Auto da Índia*: “Se¹/ não²/fo³/ra o⁴/ ca⁵/pi⁶/tão⁷;/ eu¹/ trou²/xe³/ra, o⁴/ meu⁵/ qui⁶/nhão⁷”), ao lado de medidas rítmicas mais longas, por exemplo, de 11 sílabas, quando o tema ou a situação são mais sérias ou solenes, como na fala de um anjo do *Auto da feira*: “Ó¹/ Prín²/ci³/pes⁴/ al⁵/tos⁶;/ Im⁷/pé⁸/rio⁹/ fa¹⁰/cun¹¹/do (...) na¹/ fei²/ra³/ da⁴ /Vir⁵/gem⁶;/ Se⁷/nho⁸/ra⁹ /do¹⁰/ mun¹¹/do”.

Medida do verso

Significa o número de suas sílabas tônicas que, ao variar, recebe um nome diferente. Tradicionalmente, os versos eram classificados em dois grupos: versos de arte menor (versos curtos: de oito sílabas ou menos) e versos de arte maior (versos largos: de nove sílabas ou mais).

Dualidade *estrutural*

A estrutura das peças varia entre o esquematismo dos pastoris (como o *Auto pastoril castelhano*) e a linearidade de enredo das farsas (como no *Auto da Índia*), em contraposição à complexidade de autos alegóricos profanos ou religiosos (como o *Auto da alma*).

Outras oposições ou dualidades são encontradas na obra vicentina, o que demonstra a riqueza e variedade dos temas, a ambivalência frente às questões e problemas da época e a diversidade do seu público. No plano dos personagens, há figuras irreais, mitológicas (Mercúrio), alegóricas (Roma) e lendárias (fadas); ao lado há outras extremamente realistas, como o Parvo, o Judeu, o Velho enamorado. Há deuses pagãos (entre outros, Júpiter, Cupido) e santos cristãos (São João, Santo Agostinho, por exemplo); há heróis de cavalaria (como Amadis) e figuras bíblicas (Moisés, por exemplo), anjos e diabos, moçoilas casaduras e alcoviteiras dissolutas, frades devassos e pastores ingênuos, médicos charlatães e juízes venais. A galeria de tipos é ampla e retrata a sociedade portuguesa da época como uma “comédia humana”, servindo de rica fonte para os historiadores dos costumes.

Para melhor conhecer a obra de Gil Vicente, consulte a bibliografia, com destaque para o capítulo II da *História da literatura portuguesa*, de António José Saraiva e Oscar Lopes. A relação das obras e o respectivo tema podem ser encontrados em <http://www.joraga.net/gilvicente/pags/ximagens.htm>

COPIACAM DE

TODAS OBRAS DE GIL VICENTE. A Q VAL SE
REPARTE EM CINCO LIVROS. O PRIMEYRO HE DE TODAS
suas coulas de deuaçam O segundo as comedias O terceyro as
tragicomedias. No quarto as farlas. No quinto as
obras meudas.



¶ Empretilo em a muy noble & sempre leal cidade de Lisboa
em casa de Joam Alvarez impressor del Rey nro senhor.
Anno de M. D. LXXII.

¶ Foy vallo polo deputado da laneta Inquisiçam.

COM PRIVILEGIO REAL

(r.)

¶ Vendem se a cruzado em papel em casa de Francisco fernandez na rua ouua.

Figura 6.3: Rosto da 1ª edição das obras completas de Gil Vicente (1562).

Fonte: <http://www.gutenberg.org/files/28399/28399-h/28399-h.htm>

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. a) Relacione um argumento que comprove a permanência de formas teatrais antigas na atualidade, tendo por referência o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

b) Relacione a coluna da direita à esquerda, relativamente às formas teatrais medievais que serviram de inspiração a Gil Vicente:

Representações pré-vicentinas	Descrição
1. Arremedilhos	monólogos de falsos padres em tom exagerado ()
2. Mistérios	representação alegórica de virtudes e vícios ()
3. Sermões burlescos	encenações para festejar acontecimentos da corte ()
4. Farsas	dramatizações de episódios bíblicos, como o nascimento de Cristo ()
5. Milagres	arremedações cômicas com declamação e mímica ()
6. Moralidades	peças cômicas curtas voltadas para a crítica dos costumes ()
7. Momos	peças envolvendo ações da Virgem e da vida de santos ()

c) Dentre os três gêneros, praticados por Gil Vicente, identifique os de teor profano e os de cunho religioso.

d) Por se inserir numa época de contradições, a obra teatral de Gil Vicente é marcada pela dualidade. Destaque e explique uma destas dualidades.

RESPOSTA COMENTADA

1. a) *Observe que, neste auto brasileiro, há recursos cômicos e sérios que provêm da tradição europeia e portuguesa de que Gil Vicente também se valeu. Por exemplo, a figuração do adultério, a coexistência do sagrado e do profano, a crítica dos costumes, a adoção da forma "auto" etc.*

b) *Não deixe de consultar o item "Raízes do teatro vicentino", observando que, por exemplo, os momos (7) eram encenações na corte para festejar acontecimentos régios, como casamentos e batizados de reis.*

c) *Leve em conta que a classificação tripartida sugerida pelo próprio autor – comédias, farsas e moralidades – abriga as peças religiosas e as profanas.*

d) *Não se esqueça de relacionar o aspecto escolhido com o possível motivo para isso. Por exemplo, o cristianismo ortodoxo coexiste com o reformista porque expressa a condição de crise religiosa da época (católicos romanos vs. protestantes da Reforma).*

LEITURA DO AUTO DA ÍNDIA

Vocês devem se lembrar do Velho do Restelo, personagem camoniano que profere vitupérios contra as naus de Vasco da Gama antes da partida. Vamos retomar as suas palavras?

– Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
Desta vaidade a quem chamamos fama! (...)

– Dura inquietação d'alma e da vida,
Fonte de desemparos e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida
De fazendas, de reinos e de impérios: (...)

(CAMÕES, 1972: Canto IV, estrofe 95 e 96)

Sob a voz do velho, o Poeta diz que o desejo de fama teria levado os portugueses a muitas inquietudes de alma e da vida, gerando desemparos e adultérios. Neste aspecto, Gil Vicente pode ser considerado um antepassado do Velho do Restelo ao denunciar o mau comportamento em suas peças, com a diferença que faz a sua crítica através do riso, dra-

matizando comicamente as consequências nocivas da expansão marítima de Portugal no momento culminante do projeto da dinastia de Avis. Ele coloca em cena o avesso do império português, focalizando no *Auto da Índia* a proliferação do mal dentro de Portugal do adultério e, indiretamente, a decomposição da família em decorrência do afastamento dos maridos para além-mar.

Cenas de uma farsa

Do francês *farce* ou *farce*, a farsa é uma “peça cômica, de um só ato, curto enredo e poucos atores, ação vivaz, irreverente e burlesca e com elementos de comédia de costumes” (*Dicionário Aurélio*). Já se disse que na farsa o desmascaramento ocorre continuamente. A farsa aplica-se a alguma situação absurda, girando habitualmente em torno de relações extraconjugais, daí a expressão “farsa de alcova”. O objetivo é sempre espantificar as aparências para o espectador, mostrando a discrepância entre o ideal e o real.

Gil Vicente usa a expressão “farsa de folgar”, que parece corresponder ao francês *farce a rire*, ao fazer do riso um importante componente na crítica de costumes. Na obra vicentina há duas categorias de farsas: as com intriga, com nó, desenlace e situação que põe à prova os tipos cômicos; e as farsas, que se limitam à apresentação dos tipos cômicos, geralmente enquadradas em outros autos, de que é exemplar o episódio de Mofina Mendes já comentado. O *Auto da Índia* pertence à primeira categoria, e assim o autor a apresenta na rubrica inicial:

À Farsa seguinte chamam Auto da Índia. Foi fundado sobre que ùa mulher, estando já embarcado pera a Índia seu marido, lhe vieram dizer que estava desaviado [desviado] e que já não ia; e ela, de pesar, está chorando e fala-lhe ùa sua criada. Foi feita em Almada, representada à muito católica Rainha Dona Lianor. Era de MDIX anos [1509] (VICENTE, Gil. In. BERARDINELLI, 1974, p. 273).

Entram nela estas poucas figuras ou personagens: Ama, Moça, Castelhana, Lemos, Marido. Bastante breve, com apenas 515 versos, o auto apresenta uma intriga com início, meio e fim, sem divisões nem atos. No entanto, pela fala dos personagens, podemos identificar as fases do enredo ao longo de cinco cenas, cujos pontos culminantes serão

comentados a seguir. A leitura integral da peça é fortemente recomendada neste curso, podendo ser feita, inclusive, através do site: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000109.pdf>.

Também há uma encenação portuguesa da peça em quatro partes que pode ser vista nos endereços a seguir:

- <http://www.youtube.com/watch?v=nZai1D9mnHY&feature=related>
- http://www.youtube.com/watch?v=fMPVCz4T4_I&feature=relmfu
- <http://www.youtube.com/watch?v=zs0AEvv6tgY&feature=relmfu>
- <http://www.youtube.com/watch?v=elGiFaamitQ&feature=relmfu>

1ª CENA

Após a partida do Marido, a Ama (ironicamente chamada Constance) está chorando e a Moça (empregada) pergunta muito naturalmente se o motivo é a partida do Marido para a Índia:

MOÇA – Jesu! Jesu! que é ora [agora] isso?
É porque se parte a armada? (vv. 1-2)

Na verdade a Ama se lamenta porque “lhe vieram dizer que [o marido] estava desviado [desviado] e que já não ia”, por isso exclama para a criada:

AMA – Olhade a mal estreada [sem sorte, infeliz]!
Eu hei de chorar por isso? (vv. 3-4)

Por insistência da Ama, a Moça vai ao porto, retornando com a confirmação da partida do patrão. Por esta boa nova ela pede recompensa (alvíssaras), atitude que denota um pacto entre ambas:

MOÇA – Dai-m’ alvíssaras, Senhora,
já vai lá de foz em fora.
AMA – Dou-te ua touca de seda.
MOÇA – Ou, quando ele vier,
Dai-me do que vos trazer. (vv. 47-52)

2ª CENA

Sem o Marido por perto, a esposa aceita a corte de outros homens. O primeiro a aparecer é o Castelhana que derrama um palavório antiquado (retórica do amor cortês) para seduzi-la. A Ama é ambivalente,

aceitando, mas também desqualificando o pretendente que, apesar da situação duvidosa, a considera honesta:

AMA – Quem sobe por essa escada?
 CASTELHANO – Paz sea n' esta posada.
 AMA – Vós sois? Cuidei que era alguém.
 CASTELHANO – A según eso, soy yo nada.
 AMA – Bem, que vinda foi ora [agora] esta?
 CASTELHANO – Vengo aquí en busca mía,
 que me perdí en aquel día
 que os vi hermosa y honesta
 y nunca más me topé [encontrei]. (vv. 96-99)

Na tentativa de comovê-la, o conquistador diz que está destroçado por dentro ao ficar longe da amada:

CASTELHANO – Y ando un cuerpo sin alma,
 un papel que lleva el viento,
 un pozo de pensamiento,
 una fortuna sin calma. (v. 109-112)

A Ama se diverte com o discurso exagerado do Castelhanao: “– Reíes de lo que hablo?/– Bem sei eu de que me ri.” Depois o despacha, prometendo recebê-lo mais tarde desde que ele atire uma pedrinha à janela:

AMA – Vós queríeis ficar cá?
 Agora é cedo ainda;
 tornareis vós outra vinda,
 e tudo se bem fará.
 CASTELHANO – A qué hora me mandáis?
 AMA – Às nove horas e nô mais.
 E tirai ùa pedrinha,
 pedra muito pequenina,
 à janela dos quintais.
 Entonces vos abrierei
 de muito boa vontade:
 pois sois homem de verdade
 nunca vos falecerei [faltarei]. (vv. 179-191)

3ª CENA

Com a partida do Castelhanao, surge a figura do segundo conquistador, um tal Lemos, moleirão [indolente] português, diferentemente avaliado pelas duas mulheres:

AMA – Um Lemos andava aqui
meu namorado perdido.
MOÇA – Quem? O rascão [pajem] do sombreiro?
AMA – Mas antes era escudeiro.
MOÇA – Seria, mas bem safado;
não suspirava o coitado
senão por algum dinheiro. (vv. 208-214)

Ele pede permissão para subir, com linguagem sedutora:

LEMOS – Ou da casa!
AMA – Quem é lá?
LEMOS – Subirei?
AMA – Suba quem é.
LEMOS – Vosso cativo, Senhora.
AMA – Jesu! tamanha mesura!
Sou rainha porventura?
LEMOS – Mas sois minha emperadora. (vv. 222-227)

Lemos quer pisar em terreno firme, daí pergunta à Ama: “Mas agora como estais?” (v. 233) Esta se diz muito só e fiel ao Marido e ao nome que tem:

AMA – Foi-se à Índia meu marido,
e depois homem nacido
não veo onde vós cuidais;
e por vida de Costança,
que se não fosse a lembrança... (vv. 234-238)

A criada se intromete, desmascarando a patroa para o público, mas é logo repreendida:

MOÇA – Dizei já essa mentira.
AMA – ... que eu vos não consentira
entrar em tanta privança. (vv. 239-241)

4ª CENA

Com o amante português dentro de casa, reaparece o Castelhanos na rua a atirar a pedrinha na janela. Dá-se o início do quiproquó em que a mulher tenta evitar o encontro dos dois amantes, inventando desculpas ora para um, ora para outro; ambos são enganados diante do público que tudo percebe.

- LEMOS – Quem tira àquela janela?
 AMA – Meninos que andam brincando,
 e tiram de quando em quando.
- LEMOS – Que dizeis, Senhora minha?
 AMA – Metei-vos nessa cozinha,
 que m' estão ali chamando.
- CASTELHANO – Ábrame, vuesa merced,
 que estoy aquí a la verguença! [exposto à
 vergonha] (...)
- AMA – Calai-vos, muitieramá [em muito má hora]
 até que meu irmão se vá!
 Dissimulai por i [aí], entanto. (...)
- LEMOS – Quem é aquele que falava?
 AMA – O Castelhanao vinagreiro.
 LEMOS – Que quer?
 AMA – Vem polo [pelo] dinheiro
 do vinagre que me dava. (vv. 245-263)

Convencido pela Ama, o português manda a criada comprar comida e começa a cantar para desespero da Ama, que o reprime, tentando manter as aparências junto aos vizinhos:

- AMA – Vós cantais em vosso siso [juízo]?
 LEMOS – Deixai-me cantar, senhora.
 AMA – A vezinhança que dirá,
 se meu marido aqui não está,
 e vos ouvirem cantar?
 Que rezão lhe posso eu dar,
 que não seja muito má? (vv. 287-293)

Impaciente na rua, o Castelhanao ameaça fazer barulho para entrar. A Ama acaba por acomodá-lo num cômodo à parte com a desculpa de evitar um suposto corregedor que poderia julgá-la mal:

- CASTELHANO – Queréis que me haga trompeta,
 que me oiga [ouça] toda la villa?
 AMA – Entrai-vós, ali, senhor,
 que ouço o corregedor.
 Temo tanto esta devassa!
 Entrai vós nessoutra casa
 que sinto grande rumor. (vv. 296-302)

Sob o protesto do Castelhanao, Costança pede silêncio e que retorne outro dia porque seu irmão (na verdade o outro amante) ainda está em casa.

AMA – Falai vós passo [baixo], micer. [senhor].
CASTELHANO – Pesar ora de San Palo,
esto es burla [brincadeira] o es diablo? (...).
AMA – Meu irmão cuidei que se ia.
CASTELHANO – Ah, señora, y reísvos vós!
Ábrame, cuerpo de Dios!
AMA – Tornareis cá outro dia. (vv. 303-215)

O amante castelhano concorda em voltar “antes que pasen tres días” (v. 342). Dentro de casa o Lemos ouve um ruído – “Que é isso?” – mas logo é sossegado pela Ama – “Não é nada” (v. 346) – que, a estas horas adiantadas, também o despacha com falinhas mansas:

AMA – I-vos embora, senhor
que isto quer amanhecer.
Tudo está a vosso prazer,
com muito dobrado amor.
Oh, que medidas tamanhas! (vv. 348-352)

A criada que tudo presenciou dá o seu veredito sobre o caráter da sua patroa, em fala à parte para o espectador:

MOÇA (*à parte*) – Quantas artes, quantas manhas,
que sabe fazer minha ama!
Um na rua, outro na cama! (vv. 253-355)

De novo, a patroa não deixa passar a maledicência da Moça que dissimula a sua opinião, dando a entender aos espectadores que a situação de adultério já se prolonga por dois anos. Para a Ama, o tempo dos prazeres passa rápido.

AMA – Que falas? Que t’ arreganhas [de que zombas]?
MOÇA – Ando dizendo entre mi
que agora vai em dous anos
que eu fui lavar os panos
além do chão d’ Alcami;
e logo partiu a armada,
domingo de madrugada.
Não pode muito tardar
nova, se há de tornar
noss’ amo pera a pousada.
AMA – Asinha? [Tão depressa?] (vv. 356-365)

5ª CENA

A Ama se lamenta porque o Marido está para voltar, não quer recebê-lo, roga pragas e quer quebrar os utensílios para não lhe servir comida.

- AMA – Mas que graça, que seria,
se este negro meu marido,
tornasse a Lisboa vivo
pera a minha companhia!
Mas isto não pode ser,
que ele havia de morrer
somente de ver o mar.
Quero fiar e cantar,
segura de o nunca ver.
- MOÇA – Ai, senhora! Venho morta:
noss' amo é hoje aqui.
- AMA – Má nova venha por ti
perra, excomungada, torta.
- MOÇA – A Garça [nome do navio], em que ele ia,
vem com mui grande alegria;
per Restelo entra agora. (...)
- AMA – Pois, casa, se t' eu caiar,
mate-me quem me partiu!
Quebra-me aquelas tigelas
e três ou quatro panelas,
que não ache em que comer. (vv. 375-399)

No entanto, sem outra opção, ela o recebe com artes de fingimento. Por sua vez a criada está alegre na expectativa dos presentes, vindos da Índia, prometidos pela Ama em troca da sua cumplicidade. Ao chegar queimado de sol, a Ama estranha a cor do Marido, mas logo se conforma, recomeçando o jogo de dissimulação a que está acostumada. Tal como o Castelhana, o Marido considera a esposa fiel e recatada:

- MARIDO – Abraçai-me minha prima [tratamento afetivo para esposa].
- AMA – Jesu, quão negro e tostado!
Não vos quero, não vos quero.
- MARIDO – E eu a vós a si, porque espero
serdes mulher de recado.
- AMA – (...) Ora como vos foi lá?
- MARIDO – Muita fortuna passei.
- AMA – E eu, oh, quanto chorei,

quando a armada foi de cá!
E quando vi desferir
que começastes de partir,
Jesu, eu fiquei finada;
três dias não comi nada,
a alma se me queria sair. (vv. 420-438)

Enquanto o Marido narra as façanhas e os perigos enfrentados, a esposa conta os seus sofrimentos da solidão, ambos de modo exagerado:

MARIDO – E nós cem léguas daqui
saltou tanto sudueste,
sudueste e oéste-sudueste
que nunca tal tromenta vi.

AMA – Foi isso à quarta-feira,
aquela logo primeira?

MARIDO – Si, e começou n'alvorada.

AMA – E eu fui-me de madrugada
a nossa Senhora d'Oliveira.
E com a memória da cruz
fiz-lhe dizer ùa missa,
e prometi-vos em camisa
a Santa Maria da Luz.
E logo à quinta-feira
fui ao Spírito Santo
com outra missa também.
Chorei tanto que ninguém
nunca cuidou ver tal pranto.
Correstes aquela tromenta? (vv. 449-457)

O Marido narra as tormentas passadas no mar, a esposa conta os seus esmorecimentos, a jejuar e a rezar como “havia de ser” a uma boa esposa:

AMA – E eu cá esmorecer,
fazendo mil devações,
mil choros, mil orações.

MARIDO – Assi havia de ser.

AMA – Juro-vos que de saudade
tanto de pão não comia...
A triste de mi cada dia
doente, era ùa piedade.
Já carne nunca a comi:
esta camisa que trago
em vossa dita [honra] a vesti
porque vinha bom mandado. (vv. 469-480)

A hipocrisia chega ao cúmulo quando a Ama faz um discurso sobre o ideal da família honesta:

AMA – Onde não há marido
cuidai que tudo é tristura,
não há prazer nem folgura;
sabei que é viver perdido. (...) (vv. 481-484)

Apesar de o marido não vir rico, a Ama finge que não se importa:

AMA – Agora me quero eu rir
disso que me vós dizeis.
Pois que vós vivo viestes,
que quero eu de mais riqueza?
Louvado seja a grandeza
de vós, Senhor que mo trouxestes. (...) (vv. 506-510)

E vão-se a ver a nau, terminando a farsa como recomenda o gênero em que os erros são permitidos sem consequências graves. Numa certa perspectiva, o espectador saboreia a aventura do adultério, engenhosamente exagerada, sem tomar a responsabilidade nem sofrer a expiação da culpa. Por isso, na farsa como no carnaval, nós julgamos tolerantemente aquilo que na vida real seria visto com severidade.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. a) Identifique os cinco personagens do *Auto da Índia*, atribuindo-lhe algum traço de caráter ou comportamento.
- b) Para cada cena do auto, escreva uma frase que a resuma.
- c) Relacione três argumentos que definam o *Auto da Índia* como farsa.

RESPOSTA COMENTADA

2. a) Observe, por exemplo, a criada da casa (a Moça), que está sempre à procura de vantagens (é interesseira); ou a Ama, que quer se divertir com amantes na ausência do Marido (é inconstante e infiel).
b) Destaque a principal ação de cada cena que lhe serve como resumo. Por exemplo, na 5ª cena, a principal ação é a chegada do Marido.
c) Considere, entre outros argumentos, o tema habitual das farsas, o seu caráter fora da normalidade, o seu objetivo ou seu efeito junto ao público.

O riso como arma

Diz-se que o riso castiga ou corrige os costumes (*Ridendo castigat mores*). Num famoso livro, o filósofo Henri Bergson estuda o riso como uma reação a tudo que foge à natural flexibilidade da vida, referindo-se ao caráter automático e mecânico inserido no cotidiano: “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (BERGSON, 1983, p. 23). Ele trata do assunto nas representações teatrais, identificando mais de uma forma de cômico: há cômico de *forma*, de *gesto*, de *caráter*, de *situação* e de *linguagem*.

Vejamus como se provoca o riso no *Auto da Índia*. Quando a Ama estranha a aparência queimada do Marido, temos um efeito cômico provocado pela *forma* ou aparência do personagem que foge da normalidade:

Jesu, quão negro e tostado!

Não vos quero, não vos quero. (vv. 420-421).

Antes disso já a Moça trazia notícias de que o patrão vinha *gordo*, o que gera o riso, seja porque configura um exagero de tamanho, seja porque indica vida boa e regalada que desmente as fomes e os perigos enfrentados:

E vi pessoa que o viu
Gordo, que é pera espantar. (vv. 393-394)

Quando a criada se volta para o público e fala mal da patroa, o riso do espectador decorre não só do que ela fala, mas do seu *gesto* de apartar-se da figura criticada e enganá-la, fazendo uma aliança com o público. No final do auto, preocupada com a aversão da patroa ao Marido, a qual lhe pode prejudicar os ganhos, a Moça faz seguidamente este jogo de gestos:

MOÇA (à parte) – De mercês está minha ama;
desfeitos estão os tratos.
AMA – Porque não matas [apagas] o fogo?
MOÇA (à parte) – Raivar, qu’ este é outro jogo.
AMA – Perra, cadela, tinhosa,
que rosmeas [rosnas], aleivosa [falsa]?
MOÇA – Digo que o matarei logo. (vv. 404-410)

Por vezes, um traço de *caráter* do personagem é excessivo, repetitivo, como a vaidade (“Trayo de dentro um leon / metido en el coraçon”) e a fanfarronice do Castelhana (“Jesu! Como é rebolão!”). Por serem “tipos” representativos de classes ou profissões e terem o caráter enrijecido, os personagens vicentinos são em geral estereotipados, sem profundidade, e por isso antinaturais ou mecânicos, o que também motiva o riso, segundo Bergson.

Nos momentos em que os amantes usam um discurso pomposo e sedutor para obter os favores da Ama, estamos diante do cômico de *linguagem*, porque rimos do exagero artificial aplicado ao discurso:

Ó mi vida e mi senõra
luz de todo o Portugal
teneis graça especial
para linda matadora. (vv. 123-126)

A ironia é um cômico forjado pela linguagem que exige do espectador/leitor o conhecimento do contexto para bem avaliar que se trata do contrário do que está dito. Por exemplo, nos versos “Virtuosa está minha ama, / do triste dele hei dó” (vv. 55 e 56), esta fala da criada procede do momento inicial em que a Ama está feliz com a partida do marido, o que significa que estará livre para faltar aos seus deveres de esposa virtuosa. Também o nome do personagem central – Costança – é

plenamente irônico, porque a Ama é o contrário disso, não só infiel ao Marido como aos dois amantes.

No jogo rítmico dos versos, também a rima chistosa provoca o riso, quando a Moça diz, de forma maliciosa:

Quantas artes, quantas manhas,
que sabe fazer minha ama!
Um na rua, outro na cama! (vv. 353, 354, 355)

Igualmente tendenciosa é a rima gamo/amo no início do auto, quando as mulheres se referem ao marido/patrão que partiu, sabendo-se que a figura do gamo (veado) tem um segundo sentido associado a marido traído:

MOÇA – Por minh’alma que cuidei
E que sempre imaginei
Que choráveis por noss’amo.
AMA – Por qual demo ou por qual gamo,
ali, má hora, chorarei? (vv. 5-9)

Rimas inocentes, mas cheias de graça, também provocam o riso pela junção de elementos diversos e disparatados como, por exemplo, as rimas gatos/desbaratos, brigas/formigas (495 e 498), San Pablo/diablo (v. 304-305).

Para Bergson, em todos os casos de cômico, há um desvio da natureza, algo errado que é denunciado pelo riso e que precisa ser corrigido de modo a fazer voltar a normalidade: o Marido não é naturalmente negro; a criada não deveria falar mal da patroa, mas ser-lhe fiel; o discurso sedutor é exagerado e, por isso, falso, não natural.

O principal recurso de comicidade do teatro burlesco usado neste auto é a interferência de séries, em especial um tipo de cômico de situação chamado quiproquó. Logo que o marido parte, inicia-se uma série de ações relativas ao amante castelhano, seguidas de ações do segundo amante. O quiproquó começa quando as duas séries se interpenetram e a Ama busca manter o equilíbrio, evitando o desastre, esforço repetitivo que gera o efeito cômico. O público percebe todo o jogo de mentiras e

assim se distancia dos problemas, podendo rir à vontade. Além disso, ao contrário dos amantes, o espectador assiste ao desmascaramento do ideal de esposa honesta, percebendo o real caráter da Ama – ardilosa, devassa e adúltera.

Outro tipo de cômico de situação acontece quando os homens se assemelham a bonecos que não dispõem da liberdade e da flexibilidade que caracterizam a natureza humana. Os amantes enganados se parecem com marionetes articulados que ostentam apenas uma liberdade aparente. São também como bonecos de mola cujas manifestações (momentos em que saem da caixinha) são repetidamente reprimidas pela Ama: “Metei-vos nessa cozinha,/que m’estão ali chamando” (vv. 249-250) e “Calai-vos, muitieramá,/até que meu irmão se vá:/dissimulai por i [aí] entanto” (vv. 255-257).

O carnaval é um fenômeno popular muito antigo, que se aproxima do teatro burlesco ao trazer para as ruas um “mundo às avessas”, rompendo as aparências hipócritas da vida normal. A cultura carnavalesca, plena de sacrilégios, desvios e profanações, é praticada e tolerada num certo período de tempo. É o que vemos acontecer, não três dias, mas três anos, no lar de Constança, que se transforma num mundo não oficial onde são permitidas violações das regras morais. Com o retorno do marido, o “carnaval” acaba.

O riso, assim como o carnaval, tem um sentido libertador, pois corrói valores estratificados da cultura monolítica dominante. Mas, ao criticar os defeitos, as anomalias, os vícios e os maus comportamentos da sociedade, o riso também controla as pessoas de uma forma repressiva. Segundo Oswaldo Domingos de Moraes,

Fala-se muito, por isso, da função literária, renovadora, antirrepressiva do riso. (...) Mas [isso é] apenas um lado da verdade. O riso é também arma de repressão, conservadorismo e crueldade, às vezes violenta. Detesta desvios da norma (...). Pode servir a quaisquer senhores (MORAES, 1974, p. 30).

Fomos ao rio de Meca,
 pelejámos e roubámos
 e mui risco passámos:
 a vela, árvore seca. (vv. 465- 469)

As razões sublimes são deixadas de lado e a realidade prosaica é levada ao primeiro plano. Muitos críticos a consideraram um contraponto à ideologia oficial expansionista, em que os supostos heróis são reduzidos a dimensões humanas, quando comparados a formigas:

MARIDO – Lá vos digo que há fadigas,
 tantas mortes, tantas brigas
 e perigos descompassados,
 que assi vimos destroçados
 pelados coma formigas. (vv. 494-497)

Mas, também, são vistos como prosaicos maridos desprezados e traídos pelas esposas, comparados a gamos: “AMA – Por qual demo ou por qual gamo/ali maora chorarei?” (vv. 8 e 9).

Sabe-se que, a partir de D. João II, a motivação mercantil suplantou o ideal de cruzada que inspirou as conquistas iniciais feitas em nome da propagação da Fé e da civilização. No entanto, o Marido que partira em meio a expectativas de lucro, como mostra o pacto de interesse entre a Ama e a crida, volta tão pobre quanto partira, sem obter o seu “quinhão”, que ficou todo com o capitão. O que se destaca são *flashes* de uma história trágico-marítima em que o Marido sai ileso das tormentas por conta da sorte:

Fomos na volta do mar
 Quase quase a quartelar: (vv. 460 e 461)
 E muito risco passamos,
 À vela, árvore seca. (vv. 467 e 468)

Esta inflexão foi sentida e lamentada por Camões diretamente e através do velho do Restelo.

Num sentido metafórico, a Ama pode representar o povo português indefeso, à mercê dos elementos vulgares e decadentes – Lemos, o escudeiro falido e oportunista – e do assédio de nações usurpadoras, no caso a Espanha, na figura do amante Castelhana. Os portugueses se lançam a conquistas além-mar, movidos pelo lucro fácil, deixando a nação sob risco. Ao final, “tantas mortes, tantas brigas / e perigos descompassados” (vv. 494 e 495) só levaram ao enriquecimento do capitão,

ao adultério e à desagregação da família, consequências que parecem ser o castigo operado pelo riso ao projeto expansionista, mostrando o avesso e o interior negativo do império português.

CONCLUSÃO

A obra de Gil Vicente é única no cenário europeu de sua época. Produzida no limiar de duas mentalidades, a medieval e a renascentista, está marcada pela ambivalência e dualidade que se manifesta de várias formas. É uma fronteira para onde convergem e de onde partem vários caminhos da dramaturgia ocidental. Transfigurando a tradição, Gil Vicente fez com que o teatro português alcançasse a maioria, com representações de variados gêneros. O *Auto da Índia* é uma típica farsa da época que retrata duas dimensões da sociedade: o mundo privado da família e das relações conjugais e a vida pública de onde partem os projetos políticos do reino. A sátira vicentina se efetiva pelos recursos cômicos articulando os comportamentos indesejáveis dos personagens com a política mercantilista do país. Em razão da ambivalência inerente ao cômico, o riso ao mesmo tempo reafirma os lugares dos discursos oficiais e não oficiais (destinados ao riso) e lança a semente de uma reflexão, porque questiona a sociedade por meio do burlesco. O teatro vicentino projeta suas influências para além do seu tempo e do seu território, alcançando a modernidade portuguesa e brasileira, de que são exemplos, respectivamente, o *Auto da barca do motor* fora da borda, de Stau Monteiro, e o *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

Imagine que o mundo do *Auto da Índia* é um mundo real. Considerando a ideologia oficial e o seu reverso, continue a escrever, respectivamente:

a) uma notícia de jornal da época dando conta da chegada do navio: “Chega hoje da Índia...”

b) a fofoca da criada junto a uma colega: “Enquanto o marido lutava, ...”

RESPOSTA COMENTADA

a) A nota de jornal pode fazer referência aos perigos enfrentados pelo capitão, ao heroísmo dos portugueses, ao elogio do projeto expansionista, à recepção falsamente festiva da esposa etc.

b) A fala da criada pode mencionar tanto os acontecimentos dentro da casa quanto a pobreza do marido na volta da expedição.

RESUMO

A partir do teatro brasileiro podemos perceber a importância do teatro vicentino, cujas influências chegam à atualidade. No entanto, Gil Vicente não é uma figura isolada em seu tempo, mas foi aglutinador das tendências da tradição medieval e das contribuições da sua época, incorporando tudo em seu teatro. Aproveitou a experiência do teatro litúrgico bem como o filão profano dos gêneros menores praticados na Idade Média, mesclando o cômico e o sério. Trabalhando junto à Corte de reis que comandavam o projeto expansionista que, a esta altura, apresentava matizes mercantilistas, e não mais cruzadistas, as peças de Gil Vicente expressam uma ambivalência ideológica porque ora louvam, ora depreciam as navegações. Apesar de ser católico ortodoxo, não hesitou em criticar a simonia (tráfico de bens espirituais) e o formalismo ritualista das práticas religiosas. Voltado para o divertimento de um público variado, suas peças têm um forte apelo popular, com a introdução de personagens-tipos que representam as várias classes sociais cujos vícios e defeitos são comicamente criticados. O riso é uma poderosa arma que, na sua obra, castiga os maus costumes, mas que também reforça a moral vigente na sociedade. Aproveitando os recursos da farsa francesa, escreveu vários autos neste gênero, de que o *Auto da Índia* é peculiar por unir a crítica dos costumes privados à crítica da política pública expansionista. Além de mostrar “o avesso” das glórias do Império, também revela “o dentro” do Império, a sua face doméstica e familiar. Ambos os aspectos serão mais tarde denunciados por Camões n’*Os Lusíadas*, com a diferença de que lá o tom não é cômico, mas melancólico.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, vamos saltar até o século XIX para retomar a reflexão sobre a identidade portuguesa, segundo a visão romântica de Almeida Garrett e suas viagens em Portugal.

Histórias de um viajante e de uma viagem

Jane Rodrigues dos Santos

AULA

7

Meta da aula

Analisar o romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret, segundo a metodologia dos eixos temáticos, com destaque para o Território e o Deslocamento, a partir de uma abordagem centrada no olhar do narrador-viajante.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer o autor Almeida Garrett e a singularidade de sua obra;
2. distinguir os principais aspectos estruturantes do romance *Viagens na minha terra*: elementos da narrativa e modos de contar inerentes ao próprio movimento da viagem;
3. analisar alguns episódios/espacos destacados no romance pelo narrador-viajante, tendo como foco central a nação portuguesa e sua identidade no contexto do século XIX.

Pré-requisitos

Ter em mãos o romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Caso não o tenha em sua biblioteca, é possível recorrer à leitura no site:

http://web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_ViagMinhaTerra.pdf

Tenha, ainda, um dicionário de português (nas versões lusitana e brasileira) em mãos.

Uma sugestão:

Dicionário da Língua Portuguesa On-Line – Priberam, disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>

INTRODUÇÃO

SER UM VIAJANTE?

Vamos começar nossa aula com uma pergunta aparentemente bem simples:

Quando viaja, você é um turista ou viajante? Ou as duas coisas?

Não sabe? Então responda a uma rápida enquete:

Quando volta de uma viagem, o que traz nas malas?

- a) suvenires;
- b) livros e mapas.

O que mais aparece em suas fotos?

- a) você mesmo e ao fundo imagens típicas;
- b) monumentos e cantos menos conhecidos da cidade.

Prefere...

- a) ter a companhia de um guia;
- b) perder-se pelas ruas e fazer suas próprias descobertas.

Bem, se a maioria de suas respostas foi *a*, existem grandes chances de você ser um turista, e, se foi *b*, de ser um viajante... Ainda tem dúvidas? Vejamos o que nos diz a escritora Cecília Meireles:

Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso [...] uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso [...].

O viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá. [...] dá para descobrir semelhanças e diferenças de linguagem, perfura dicionários, procura raízes, descobre um mundo histórico, filosófico, religioso e poético em palavras aparentemente banais [...]. Porta-se diante de um monumento, e começa outra vez a descobrir coisas [...]. O turista já andou léguas, já gastou a sola dos sapatos e todos os rolos da máquina – e o viajante continua ali, aprisionado, inerte, sem máquina, sem prospectos, sem lápis, só com os seus olhos, a sua memória, o seu amor (1999, p. 101).

E agora, sabe a resposta? Com qual das duas atitudes mais se identificou? Ainda não? Guarde a pergunta e responda depois. Porque hoje conheceremos a história de um viajante muito especial e quem sabe ela não te ajuda a descobrir se anda sendo um turista ou viajante pela vida?

MUDAM-SE OS TEMPOS, MAS VIAJAR É PRECISO

O contexto da viagem

Até agora, vimos que, em outros séculos, XV e XVI principalmente, a literatura portuguesa foi marcada pelo poema épico de Camões, resultado de uma grande viagem, no qual o autor recuperava histórias de Portugal desde sua fundação até a construção de um império: a valorosa aventura portuguesa. Vimos, ao mesmo tempo, que embora tenha sido narrado em tom alto (grandiloquente, por ser um poema épico), foi igualmente marcado por vozes que se contradiziam, que relativizavam o projeto expansionista, pois, tal como todos os fatos da vida, as conquistas marítimas são marcadas por contradições...

Devido a esta qualidade contraditória, os fatos históricos inspiraram autores de épocas e estilos diferentes como Camões, Gil Vicente e Fernão Lopes, visto que todos esses escritores, conscientemente ou inconscientemente, tinham compromisso apenas com o efeito que seus textos produziram nos leitores a despeito da história pretensamente verdadeira ou oficial da pátria. Não é por acaso que os lemos até hoje... Estudamos igualmente que suas histórias versavam sobre o território português em diferentes feições políticas: como reino ou como império, e que dessa condição portuguesa e dos deslocamentos dela inerentes fizeram suas escritas. Também assim vai acontecer no romance português que passaremos a estudar, *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, publicado em 1846, nos meados do século XIX, época em que toma corpo o conceito de nação portuguesa.

Nesta obra, tal como em *Os lusíadas*, temos uma viagem que serve de mote para a escrita, mas ela difere da camoniana em um aspecto fundamental, pois se faz em sentido oposto, não mais de Lisboa ao mar, e sim desta cidade rumo ao esquecido interior do país. A razão para esta escolha pode ser entendida como uma resposta ao estado de degeneração

em que se encontrava o império português. A pátria estava ruindo, e a prova disso é a impossibilidade do autor em achar uma imagem inteira da nação.

Assim, terra adentro – “Tejo arriba” – ele percorre os caminhos do interior do país, mostrando o contraste entre o valor histórico das paisagens visitadas e a degradação do presente, no século XIX, resultado e metáfora do próprio desprezo pela história que estes monumentos representam. Seu relato contrasta com aquele de Vasco da Gama ao rei de Melinde, em *Os lusíadas*, no qual o navegante ressaltava a história gloriosa de Portugal.

Afinal, na época desse herói, o reino consolidado demandava a aventura de conquistas além-mar, impulsionada por um ímpeto imperialista, em que, pelas falas do Velho do Restelo, já se entrevia serem também movidas por um impulso ganancioso. Porém, Garrett, quando escreve a sua obra, já não precisa escamotear a decepção com o projeto expansionista, pois, como podemos nos recordar em um breve passeio pela História, parte da Europa estava tomada pelo domínio napoleônico e seu bloqueio continental, cujo objetivo era minar a economia dos ingleses, bastante atuantes na política lusitana. A corte portuguesa, a meio do caminho, não teve outra escapatória senão refugiar-se na colônia do Brasil, deixando Portugal na mão dos, então aliados, ingleses. Para piorar, em 1822, ocorre a Independência do Brasil e parte da família real retorna a Portugal, incluindo Dom Pedro I, tentando reestabelecer o poder em um país fraturado pelas decepções históricas, onde nem mesmo os ideais iluministas de liberdade, igualdade, fraternidade, herdados da Revolução Francesa, tiveram chances de chegar, a não ser pelas mãos, ou melhor, cabeças de escritores portugueses da época... Mas seria possível implementá-los em um país tão desigual, ainda muito agrário, em que a marcha do progresso não veio acompanhada de ideais nacionais, pois sequer havia uma ideia clara do que seria a nação portuguesa naquele momento?

Ainda como resultado de tantas desventuras políticas, o país encontra-se marcado por uma guerra civil, travada entre os miguelistas (favoráveis a Dom Miguel) absolutistas – e defensores da manutenção do poder da Igreja Católica – e liberais (favoráveis a Dom Pedro IV, nosso Dom Pedro I), identificados com a classe burguesa e partidários de maior participação do povo nas decisões governamentais.



Se desejar saber mais sobre esse período turbulento da história portuguesa, dê uma olhada no link a seguir:
[http://www.infopedia.pt/\\$guerra-civil-em-portugal-%281832-1834%29](http://www.infopedia.pt/$guerra-civil-em-portugal-%281832-1834%29)



Figura 7.1: Caricatura de autoria de Honoré Daumier, 1833, em que representa Dom Pedro IV e Dom Miguel I disputando a coroa portuguesa.

Tendo como pano de fundo esta situação crítica, o autor que hoje iremos estudar, Almeida Garrett, parte em uma viagem diferente, como dissemos. Decide ir da capital ao interior, de Lisboa a Santarém. Mas por que Santarém? Porque esta foi uma das primeiras cidades conquistadas pelo primeiro rei de Portugal, Dom Afonso Henriques. Logo, era um exemplar modelo histórico a partir do qual Portugal poderia recuperar suas memórias genuinamente nacionais.



A cidade de Santarém foi palco de acirradas disputas entre mouros e cristãos, nela se instituindo diversos conventos e mosteiros, com o objetivo de ratificar as feições do vitorioso cristianismo. Visite a página do Wikipédia sobre Santarém (http://pt.wikipedia.org/wiki/Santar%C3%A9m_%28Portugal%29) e perceberá que, dos 25 patrimônios arquitetônicos destacados, 18 são instituições religiosas (igrejas, conventos e capelas...), tais como a Igreja da Graça, vista na foto a seguir:



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:IgrejaGra%C3%A7a1.jpg>

O viajante-escritor ou o escritor-viajante

Garrett caracteriza-se como um viajante nos moldes definidos por Cecília Meirelles, quando diz que o viajante “descobre um mundo histórico, filosófico, religioso e poético”, portando-se “diante de um monumento (...) a descobrir coisas”, conseqüentemente, movendo-se mais vagarosamente. Um comportamento que se reflete em uma escrita que exige do leitor também mais paciência e vagar, como expressa o autor:

Neste despropositado e inclassificável livro das minhas VIAGENS, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e sinto-o, só com muita paciência pode-se deslindar e seguir em tão embaraçada meada. Vamos, pois com paciência, caro leitor; farei por ser breve e ir direito quanto eu puder (GARRETT, 1973, p. 172).

A própria observação do título da obra no plural “viagens” já nos dá a ideia de que muito deste caráter “inclassificável” e “despropositado” reside no fato de não ser esta uma viagem única, mas várias agregadas. Primeiro porque o autor realiza pelo menos duas viagens: a real, motivada pelo convite do amigo Passos Manuel para visitá-lo em Santarém, no percurso físico e mensurável de 80 quilômetros; e a psicológica, na qual entram em cena reflexões do autor Almeida Garrett.

Passos Manuel destacou-se como parlamentar e ministro nos primeiros anos do liberalismo, além de líder do setembrismo – corrente esquerdista do movimento liberal que desejava que o congresso fosse eleito pelo povo.

Nota-se que, neste momento, neste estilo em que escreve (o Romantismo), o percurso em si não é o principal, pois não é venturoso, grandioso, como em *Os Lusíadas*. O principal nesta viagem de Garrett são as impressões do *eu* que narra. Tal característica, conjugada ao fato de esta obra ter tido grande repercussão junto ao público leitor da época, faz com que *Viagens* seja considerado o primeiro romance moderno português. Afinal, aqui o autor conjuga seus sentimentos, suas opiniões, com a observação da natureza. Nas palavras de Ofélia Paiva Monteiro, ele rejeita a “caligrafia clássica” que, como vimos em Camões, impunha regras ao ato de escrever e se entrega a um sentido de *mimeses* (imitação) do real mediada por posicionamentos subjetivos (pessoais). Este traço prevaleceu por toda a modernidade e faz parte da contemporaneidade, servindo inclusive de modelo para filmes e novelas a que assistimos hoje. Ainda sobre essa novidade estética, trazida à literatura portuguesa pelo romance de Garrett, diz-nos a pesquisadora:

É a percepção do mundo sob a categoria do instável, do paradoxal, do problemático, quando, atingidos os sistemas de valores que o organizavam solidamente, cavaram-se fronteiras dificilmente transponíveis entre o foro individual e exterior, que nos parece traduzir o interesse de Garrett pelas formas modernas de romance e drama (1976, p. 15).

Neste sentido, a escrita dessas *Viagens* faz-se também a partir da alusão a fatos da vida deste autor e da sua reinvenção. Basta recordarmos que Almeida Garrett nasceu às margens do rio Douro, na região do Porto, em 1799, e, após a invasão francesa de Portugal, sua família muda-se para os Açores. Nessa época, devido à influência de um tio, dedica-se aos estudos religiosos. Com 14 anos, abandona a batina e parte para Lisboa, passando em seguida a estudar Direito em Coimbra. Na faculdade, apesar de ter sido criado de acordo com as ideias absolutistas, adere aos preceitos liberais. Dedicar-se à literatura mais propriamente a partir de 1820, mas conjuga tal atividade com uma intensa participação na vida política, o que o levou ao exílio, anos mais tarde, em Inglaterra e França, devido justamente à alternância no poder de absolutistas e liberais em Portugal. Nessa época, conviveu de perto com a escrita de outros intelectuais europeus, potencializando sua visão crítica não só a respeito de Portugal, agora visto de fora, como dos valores humanos que permeiam a vida em sociedade. De volta ao seu país, torna-se deputado, mesmo opositor de alguns governos, e, depois, ministro, terminando por receber o título de visconde. Ao longo desses acontecimentos políticos, o autor vive turbulentos casos amorosos. Poucos anos antes de sua morte, entretanto, opta pelo sossego e decide recolher-se ao ambiente doméstico.

Em síntese, a vida do autor foi ela mesma constituída de fatos “paradoxais” e “problemáticos”, que ele transfigura na composição de suas obras, por vezes, verdadeiras extensões de posicionamentos subjetivos.

!



Para saber mais sobre a vida e a obra de Almeida Garrett visite o site: <http://martarib.tripod.com/index.htm>

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_Garrett_por_Guglielmi.jpg

ATIVIDADE**Atende ao Objetivo 1**

1. Responda, utilizando duas ou mais das seguintes palavras-chave: *Os lusíadas*, expansionismo, império, nação, liberalismo, absolutismo, eu, sociedade, Romantismo.

a) O que diferencia a escrita de Almeida Garrett de outras já estudadas?

b) A partir do contexto do século XIX, diga por que o autor faz uma viagem “Tejo arriba”, rumo à cidade de Santarém?

c) Explique, com suas palavras, o título *Viagens* (no plural) dado ao romance.

RESPOSTA COMENTADA

1. a) Esta questão, por exemplo, pode ser respondida considerando-se que a escrita de Garrett faz-se em torno da descrição de uma viagem pelo interior do país, uma vez que o importante era agora privilegiar a imagem de uma Nação a ser restaurada em meio a tantos conflitos. Uma atitude diferente daquela descrita em *Os lusíadas*, em que, à primeira vista, o objetivo era narrar as glórias do império.

b) A resposta deve contemplar uma reflexão sobre o tema da viagem na literatura/história portuguesa, discutindo-se as razões que levaram o autor do século XIX a este percurso “Tejo arriba”.

c) A questão pode ser respondida considerando-se como esta viagem tem seus sentidos potencializados quando se avalia o caso específico da prosa garrettiana, isto é, as características da escrita do autor.

Atenção: Não se esqueça de que as respostas devem ser escritas utilizando-se, ao menos, de duas palavras-chave.

A SUA OBRA...

A vivência do autor permitiu-lhe questionar aspectos da identidade portuguesa, mas igualmente superar os limites do nacionalismo crítico, sendo capaz de se sobrepor às fronteiras dos, até então, rígidos gêneros literários, na medida em que se deixou influenciar pela prosa romanesca francesa e inglesa, por exemplo, reunindo assim um sólido conhecimento literário. Além disso, sua experiência de vida (em diferentes fases) foi responsável por uma profusão estética da qual resultaram inúmeras publicações singulares, tais como os poemas *Camões* (1825), *Flores sem fruto* (1845) e *Folhas caídas* (1853), as peças teatrais *Um auto de Gil Vicente* (1842) e *Frei Luís de Sousa* (1844), além de prosas ensaísticas como *Portugal na balança da Europa* (1830).

O próprio romance de que hoje tratamos é ele mesmo resultado da composição de vários gêneros, uma vez que foi inicialmente publicado em forma de folhetins na *Revista Universal Lisboense* (1845-46), apresentando traços de formas textuais várias. Entre as mais evidentes: a escrita de memórias, as crônicas de viagem e a novela sentimental.



Quer conhecer um pouco mais sobre este romance antes de iniciar a leitura? Então assista ao programa que a RTP2 (emissora portuguesa) preparou sobre ele. Como sugestão de estudo, tome nota das reflexões que lá fazem os estudiosos que comentam a obra garrettiana.
http://www.youtube.com/watch?v=3T_XmB0uuKk&feature=related

Agora vamos à leitura...

O Capítulo I – “De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra” – inicia-se precisamente por uma breve, porém recorrente, exposição de motivos que o autor concede para a sua escrita, mencionando:

XAVIER DE MAISTRE

Escritor francês,
autor de *Viagem
ao redor do meu
quarto* e de sua con-
tinuação: *Expedição
noturna ao redor do
meu quarto*.

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de Inverno, em Turim, que é quase tão frio como Sampetersburgo – entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio **XAVIER DE MAISTRE**, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.

Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões: pois tinham muito que ver! Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei-de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica (GARRETT, 1973, p. 25).

O autor traz assim alguns dados que, desde já, nos servem como chave de leitura. Em primeiro lugar, a sua erudição (isto é, seu conhecimento intelectual, sua vasta vivência), que aplica para reescrever tudo aquilo que se põe a ver e ouvir. Não será por acaso a profusão de nomes de personalidades, situações políticas e reflexões filosóficas que irá expor em seu percurso. Depois, o seu desejo de ir a Santarém em busca de resgatar uma visão histórica de Portugal, cumprindo de certa forma um destino português de viajar, ainda que esta viagem seja motivada também pelo bom clima português. E, por último, destaca-se a sua inclusão bastante pessoal na história que conta: “protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crônica”. Em outras palavras, um relato ordenado, pormenorizado e pessoal dos fatos. Além disso, sua viagem constitui-se como uma ficção de traços (simuladamente) memorialísticos, uma vez que, de fato, o que a motivou foi o convite de um amigo, Passos Manuel, para conhecer as terras de Santarém.

Observa-se igualmente que o narrador busca lançar iscas para aproximar o leitor da obra, esperando que este aja como um viajante ao seu lado. Assim provoca a interação em diversos momentos do texto, construída por meio de um tom prosaico que contrasta com o propósito de dar “assunto mais largo” à sua pena. Logo, este narrador garrettiano, como diz Ofélia P. Monteiro:

[...] sentiu a necessidade de aparecer no tablado para interpelar, comentar, invectivar ou confessar-se, encarnando num narrador que invade o texto, bem longe da atitude passiva de mero doador do discurso [...] assumindo a função de comunicar com o **NARRATÁRIO** por uma viva forma dialogante e de orientar ideologicamente o discurso [...] (1976, p. 15).

NARRATÁRIO

Para quem se narra;
o leitor.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 2

2. Com base na leitura deste trecho, marque V (verdadeiro) ou F (falso) nas afirmações a seguir, justificando a sua escolha:

Toda a guerra civil é triste. E é difícil dizer para quem mais triste, se para o vencedor ou para o vencido. Ponham de parte questões individuais, e examinem de boa-fé: verão que, na totalidade de cada facção em que a Nação se dividiu, os ganhos, se os houve para quem venceu, não balançam os padecimentos, os sacrifícios do passado, e menos que tudo, a responsabilidade pelo futuro [...] estive no campo de Waterloo (na França), sentei-me ao pé do Leão de bronze sobre aquele monte de terra amassado com o sangue de tantos mil, vi – e eram passados vinte anos – vi luzir ainda pela campina os ossos brancos das vítimas que ali se imolaram a não sei quê... Os povos disseram que à liberdade, os reis que à realeza... Nenhuma delas ganhou muito, nem para muito tempo com a tal vitória... (GARRETT, 1973, p. 61).

a) () Garrett, tal como Camões, revela-se um homem “experimentado”, pois trata de vários assuntos com conhecimento de causa, especialmente sobre as guerras.

b) () O narrador defende a causa dos liberais, ao ressaltar a beleza da guerra.

c) () O enunciado da narrativa iguala “povos” e “reis” ao afirmar que ambos lutam pela mesma causa, pois a realeza garante a liberdade.

d) () O trecho revela-se como um exemplo da prosa de Garrett, em que o narrador recorre a lembranças pessoais para tecer comentários sobre a guerra civil portuguesa.

RESPOSTA COMENTADA

2. a) Para responder às questões, indica-se a releitura da seção “A sua obra...”, desta aula. Nela, percebe-se, por exemplo, que a resposta deste item deve ser marcada com V, porque Garrett, assim como Camões, foi um viajante, passou por uma série de experiências que o permitiu vivenciar de perto o que são as guerras. Seu conhecimento fez-se, portanto, para além dos livros.

b) Sua resposta deve levar em conta os comentários que o narrador faz sobre a causa liberal e as guerras que presenciou.

c) A resposta deve ser dada a partir de duas reflexões: se o romance de Garrett reafirma ou contradiz o fato de que povo e realeza são iguais e se a causa pela qual lutam é a mesma.

d) Sua resposta deve avaliar se Garrett escreve sobre a guerra de uma forma objetiva (isenta) ou subjetiva (impregnada de impressões pessoais).

IMAGENS E PENSAMENTOS ESTÃO CONECTADOS

Garrett teve uma vida intensa e, por isso, escreve de uma forma também intensa, multifacetada, embora realize a sua viagem em ritmo lento no dorso de um animal ou em um barco. Será justamente este movimento mais vagaroso que irá lhe permitir um olhar mais apurado para determinadas imagens e cenários do passado, motivadores de muitas reflexões em torno da história, da filosofia e da própria literatura.

Assim, destacam-se da viagem de A., personagem-narrador (possivelmente a abreviação do nome do autor Almeida Garret), algumas imagens interessantes deste seu percurso, o qual parte de Lisboa, passa pelas cidades de Alhandra, Vila Franca – em barco a vapor, via Tejo –, desembarca nesta última cidade e completa seu caminho de carroça e mula de Azambuja a Santarém.



Fonte: Adaptado de <http://www.drclvt.pt/multimedia/REGI%C3%83O%20LX%20VALE%20DO%20TEJO-final-Model%281%29.jpg>

“A velha e boa Lisboa das crônicas”

A primeira imagem da viagem (como deslocamento físico) é aquela em que A. encontra-se com seus companheiros de jornada:

São 17 deste mês de Julho, ano de graça de 1843, uma segunda-feira, dia sem nota e de boa estreia. Seis horas da manhã a dar em S. Paulo, e eu a caminhar para o Terreiro do Paço. [...] Já vou quase no fim da praça, quando oiço o rodar grave mas pressuroso de uma carroça *d’ancien régime*: é o nosso chefe e comandante, o capitão da empresa, o Sr. C. da T. que chega em estado. Também são chegados os outros companheiros: o sino dá o último rebate. Partimos. Numa regata de vapores o nosso barco não ganhava decerto o prêmio. [...] É um barco sério e sisudo que se não mete nessas andanças. Assim vamos de todo o nosso vagar contemplando este majestoso e pitoresco anfiteatro de Lisboa oriental, que é, vista de fora, a mais bela e grandiosa parte da cidade, a mais característica, e onde, aqui e ali, algumas raras feições se percebem, ou mais exactamente se adivinham, da nossa velha e boa Lisboa das crônicas. Da Fundição para baixo tudo é prosaico e burguês, chato, vulgar e sensabor [...] (GARRETT, 1973, p. 26).

Observa-se que aqui o narrador situa-nos no tempo da viagem, 1843, ano, portanto, em que Portugal estava em pleno movimento liberalista. Entretanto quem o vai buscar, o capitão, está em uma carroça *d’Ancien Régime* (do Antigo Regime, leia-se em estilo da monarquia absolutista). Mais do que isso, põe-se a viajar a convite de alguém – Passos Manuel, que, como Garrett, foi um liberal – rumo ao encontro de uma cidade de grande importância histórica, Santarém. Para isso, viaja utilizando meios de transporte marcados pela lentidão, como o barco “sério e sisudo que se não mete nessas andanças”, logo antiprogressista, pois refuta a velocidade característica dos tempos burgueses. Por esta razão, também elogia uma determinada vista de Lisboa por aquilo que preserva como patrimônio histórico em oposição à vista de Belém, porta de saída das naus de outrora.

Assim, logo de início, Garrett nos põe diante de pontos de tensão que irão marcar toda esta viagem e esta obra, na qual os antagonismos, elementos aparentemente paradoxais, podem nos levar a formular um pensamento crítico não apenas sobre a realidade do século XIX português como a respeito dos valores humanos frente à História.

O Sancho Pança da carne e o Dom Quixote do espírito

Como dizíamos antes, esta viagem designou-se viagens no plural não aleatoriamente, mas porque Garrett – não sendo um turista, e sim um viajante – entendeu este percurso físico como mote para ilustrar diversas ideias. Por isso, o autor inicia o seu segundo capítulo com mais algumas reflexões sobre a escrita da própria obra. É interessante notar que aqui ele retoma claramente uma conversa com o leitor, expondo na obra o seu estatuto ficcional de condutor desta história ainda que de início diga que vai se fixar nas impressões exatas da viagem: “Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido; não cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda [...] com o título de *Impressões de viagem*”, revelando tratar-se na verdade de um “símbolo” ou “mito”. Sobretudo porque transfigura este real imediato apreendido pelos olhos, tornando-o um produto estético outro, a sua obra, na qual pode mesclar o que é sentido e visto com o que é pensado, aludido a partir das imagens vistas e das situações vividas. Atua de forma crítica sobre estes elementos, resultando o seu discurso, como destaca o escritor e pesquisador contemporâneo Helder Macedo, em um “acto revolucionário de intervenção política” (MACEDO, p. 17). Não apenas porque se ocupou com reflexões inicialmente circunscritas ao universo político português da época, mas, sobretudo, porque estas cedem lugar a um questionamento filosófico que envolve a própria qualidade do humano. O grande exemplo desta sua intervenção estética e crítica pode ser percebido quando trata das dicotomias sobre a marcha do progresso, representada pelo movimento das personagens Dom Quixote e Sancho Pança do romance de Miguel de Cervantes:



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Don_Quijote_and_Sancho_Panza.jpg

O romance *Dom Quixote* (1605) foi escrito pelo autor espanhol Miguel de Cervantes e narra a história de um homem (o protagonista que dá título ao romance) que, influenciado por ideais cavaleirescos de honra e coragem, parte em busca de aventuras. Ao lado do personagem está sempre seu fiel escudeiro Sancho Pança. Os dois representam visões de mundo distintas e inerentes à modernidade, pois enquanto Dom Quixote vive mergulhado em fantasias e idealizações heroicas tomadas por loucura, Sancho Pança agarra-se aos aspectos mais simplórios da realidade e do bom senso. À margem do caráter irônico e burlesco apresentado no romance, dele se desprende um sentido melancólico, visto que, ao regressar à sua aldeia, Dom Quixote dá-se conta de que não é um herói, pois estes não existem.

Descobriu ele que há dois princípios no mundo: o espiritualismo, que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida, com os olhos fitos em suas grandes e abstractas teorias, hirto, seco, duro, inflexível, e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do Cavaleiro da Mancha, D. Quixote; o *materialismo*, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias, em que não crê, e cujas impossíveis aplicações declara todas utopias, pode bem representar-se pela rotunda e **ANAFADA** presença do nosso amigo velho, Sancho Pança. Mas, como na história do malicioso

ANAFADA

Gorda.

Cervantes, estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam, contudo juntos sempre; ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucas, mas *progredindo* sempre. E aqui está o que é possível ao progresso humano. [...] (GARRETT, 1973, p. 31).

Na sequência da sua viagem física, o viajante nos diz: “Somos chegados ao triste desembarcadouro de Vila Nova da Rainha (Azambuja), que é o mais feio pedaço de terra aluvial em que ainda poisei os meus pés.” Essa afirmação marca um dos momentos da viagem em que A. hesita e pensa se deveria ou não continuar seu percurso pelo interior do país devido aos percalços do caminho – “Lutava no meu ser o Sancho Pança da carne com o D. Quixote do espírito” – quando, então, um amigo generosamente lhe oferece uma carona em sua “invejada carroça” até Azambuja (GARRETT, 1973, p. 33).

Chegando a Azambuja, precisamente à porta de uma estalagem, nos diz A.:

Corremos a aprear-nos no elegante estabelecimento que ao mesmo tempo cumula as três distintas funções de *hotel*, de *restaurant* e de *café* da terra.

Santo Deus! Que bruxa que está à porta! Que antro lá dentro!... Cai-me a pena da mão (GARRETT, 1973, p. 34).

E, com esta frase, em que simula escrever ao mesmo tempo em que presencia as cenas, encerra como um **TAKE CINEMATOGRAFICO** o capítulo.

A estalagem e o pinhal de Azambuja – o que deveria ser ou o que é?

Ao contrário do que se poderia esperar, o narrador não parte para a descrição do que o horrorizou na cena passada, e sim inicia uma reflexão – “Vou desapontar decerto o leitor benévolo”. Afinal, diferente do que pediria o protocolo das obras à moda do Romantismo, não busca idealizadas descrições da natureza que “entram com sangue no coração”, e sim se pauta em uma “fatal sinceridade”, mais uma vez apelando para ponderações metalinguísticas (isto é, usa a escrita para refletir sobre a escrita da obra). Realiza assim um jogo discursivo entre o que deveria narrar e o que se vê obrigado a contar por força de sua honestidade. Também devido a este traço do seu caráter, incorre em novas digressões

TAKE CINEMATOGRAFICO

Ocorre quando, no processo de gravação/exibição de um filme, uma cena é interrompida, sendo inseridas outras cenas antes da primeira ser retomada.

numa fala em que trata da situação portuguesa do século XIX, no qual os trabalhos com a terra – “plantar batatas” – são substituídos pela construção de ferrovias, cujo objetivo é gerar lucro (capital) em grande escala e velocidade.

Não: plantai batatas, ó geração de vapor e de pó de pedra [...] fazei caminhos-de-ferro, construí passarolas de Ícaro, para andar a qual mais depressa, estas horas contadas de uma vida toda material, [...]. Andai, ganha-pães, andai; reduzi tudo a cifras, todas as considerações deste mundo a equações de interesse corporal, comprei, vendei, agiotai. — No fundo de tudo isto, o que lucrou a espécie humana? Que há mais umas poucas de dúzias de homens ricos (GARRETT, 1973, p. 36).

Termina a digressão por se tornar uma reflexão humanística em torno da oposição fundamental entre a ganância e a miséria.

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (GARRETT, 1973, p. 36).

Ainda quanto à ordem narrativa, antes de partir para a prometida descrição da estalagem, marcada pela repetição do sintagma “Vamos à descrição da estalagem” –, A. abre ainda espaço para uma reflexão a respeito do próprio fazer literário:

A sociedade é materialista; e a literatura, que é a expressão da sociedade, é toda excessivamente e absurdamente e despropositadamente espiritualista! Sancho rei de facto, Quixote rei de direito! Pois é assim; e explica-se. – É a literatura que é uma hipócrita [...] (GARRETT, 1973, p. 37).

Em oposição a este comentário irônico sobre a suposta falsidade da literatura, A. não se furta a narrar o que vê, ainda que esse relato revele-se permeado de cenas desagradáveis, então repete: “Vamos à descrição da estalagem; e acabemos com tanta digressão” [...] (GARRETT, 1973, p. 37), relatando finalmente:

Na estalagem da Azambuja o que havia era uma pobre velha a quem eu chamei bruxa, porque, enfim, que havia eu de chamar à velha suja e maltrapida que estava à porta daquela asquerosa casa? Havia lá esta velha, com a sua moça mais moça, mas não

menos nojenta de ver que ela e um velho meio paralítico meio demente que ali estava para um canto com todo o jeito e traça de quem vem folgar agora na taberna porque já bebeu o que havia de beber nela (GARRETT, 1973, p. 38).

Observa-se que as lentas divagações anteriores contrastam com a rapidez com que é narrada a verdadeira descrição da estalagem, resultado visível, real, da filosofia materialista que denunciava. A brevidade desta descrição e a rispidez de algumas palavras como “suja”, “maltrapida”, “asquerosa”, “nojenta”, não deixam de fazer com que o leitor experimente certo choque, uma vez que o mesmo narrador que fala da ganância e das correspondentes mazelas humanas que provoca, aparentemente, não se compadece o suficiente desta cena.

Em seguida, A. parte para conhecer o pinhal de Azambuja, mas no caminho entrega-se a novas divagações: “Sou sujeito a estas distrações, a este sonhar acordado. Que lhe hei-de eu fazer? Andando, escrevendo, sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo”. Ao falar de sonho, o viajante atraiçoa o propósito inicial de escrever com exatidão sobre o que vê, reafirmando o caráter reflexivo inerente ao ato de escrever. Pode-se mesmo aproximar este movimento da escrita garrettiana ao nosso procedimento contemporâneo de “hiperlinkar” pensamentos e ações. No entanto, é importante ressaltar uma diferença: hoje são a velocidade e o grande número de atividades realizadas simultaneamente que determinam essas conexões nem sempre adequadamente pensadas. Já na escrita de Garrett, as conexões são possíveis graças ao olhar lento, perpassado por sua erudição (conhecimento profundo de vários assuntos). Em outras palavras, hoje temos muitas informações, por vezes soltas e pouco refletidas, mas na obra garrettiana o que se vê é uma sucessão de formações, de conceitos interligados e solidamente repensados pelo autor.

Logo, as imagens presentes no romance não são escolhidas aleatoriamente, mas fazem parte de um universo histórico ou literário que motiva a viagem do autor, e esta, por sua vez, torna-se motivadora da própria escrita.

É o que acontece quando mais adiante o narrador, estarecido, depara-se com o pinhal de Azambuja:

Este é que é o pinhal da Azambuja? Não pode ser. Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente [...]. Oh! que ainda me faltava perder mais esta ilusão... Por quantas maldições e infernos

adornam o estilo dum verdadeiro escritor romântico, digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura. Pois isto é possível, pois o pinhal da Azambuja é isto?... (GARRETT, 1973, p. 43).

A decepção que sente é fruto de um choque entre a lenda sobre o pinhal de Azambuja e a realidade. De acordo com tais narrativas lendárias, no passado, o pinhal de Azambuja servia de esconderijo para ladrões, sendo, portanto, uma região aventureasca, temida pelos viajantes, porém nada disso se confirma diante da visão que A. tem do pinhal. Seu desapontamento é o resultado de um embate entre o ato imaginativo e a realidade aqui compreendida como presente histórico. Assim o narrador nos concede um provável motivo do sumiço do pinhal: “É como hoje se faz tudo; é como se passou o tesouro para o banco, o banco para as companhias de confiança... por que senão faria o mesmo com o pinhal da Azambuja?.”

Ainda mal superados esses pensamentos e contrariado por ter de viajar no lombo de uma mulinha, o narrador decide seguir para Cartaxo.

Cartaxo: uma ponte entre a beleza e amargas reflexões

Ao chegar à região, o narrador pela primeira vez faz uma descrição de um lugar belo, a planície de Cartaxo:

Bela e vasta planície! Desafogada dos raios do Sol, como ela se desenha aí no horizonte tão suavemente! Que delicioso aroma. E não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser – ao menos, o que na **ALGARAVIA** de hoje se entende por essa palavra. Ora a **CHARNECA** dentre Cartaxo e Santarém, àquela hora que a passámos, começava a ter esse tom, e a achar-lhe eu esse encanto indefinível. Sentia-me disposto a fazer versos... a quê? Não sei. Felizmente que não estava só; e escapei de mais essa **CATURRICE** (GARRETT, 1973, p. 59).

Esta descrição das belezas naturais traz à tona uma característica importante da escrita de Garrett, a questão da “ironia romântica”, quando, após admirar a natureza da planície, declara: “Romântico, Deus me livre de o ser”. À primeira vista, isso pode parecer uma contradição, afinal Garret não é o maior autor romântico português? Mas, não, não é um contrassenso, pois a ironia faz parte do estilo romântico. Pensemos:

ALGARAVIA

Linguagem confusa.

CHARNECA

Planície.

CATURRICE

Teimosia sem sentido.

ao ironizar aqueles que fazem versos motivados apenas pelos ditames da moda, naquela época marcada pela exaltação da natureza, Garrett busca singularizar a sua visão. Em outras palavras, age exatamente como um romântico ao reafirmar que sua escrita é única, marcada por um eu muito evidente que apenas escreve sobre aquilo que realmente vivenciou, não gastando palavras em vão. Também por esta razão, na sequência, o narrador desperta de suas divagações diante da afirmação de que “– ‘Foi aqui!... aqui é que foi, não há dúvida’ [...]. A última revista do imperador”. A partir daí põe-se desolado, porque os acontecimentos reais, a terrível batalha entre absolutistas e liberais ocorrida naquele cenário anos atrás se sobrepõe à beleza superficial (mera aparência) do presente:

Então caí completamente em mim, e recordei-me, com amargura e desconsolação, dos tremendos sacrifícios a que foi condenada esta geração, Deus sabe para quê [...].

Estive ali, e senti bater-me o coração com essas recordações, com essas memórias dos grandes feitos e gentilezas que ali se obraram. Porque será que aqui não sinto senão tristeza? Porque lutas fratricidas não podem inspirar outro sentimento e porque...

Eu moía comigo só estas amargas reflexões, e toda a beleza da charneca desapareceu diante de mim. Nesta desagradável disposição de ânimo chegámos à **PONTE DA ASSECA** (GARRETT, 1973, p. 60-61).

Percebe-se ainda que esta ponte, além de trazer a memória de outros tempos, termina por delimitar, ser o elemento de passagem, de transição, como se verá, da narrativa, pois, ao atravessá-la, A. estará em Santarém, o primeiro lugar, a primeira natureza, que poderá efetivamente exaltar.

O destino da viagem: Santarém ou o encontro com uma janela

E assim apresenta Santarém. Trata-se de uma descrição em que se destacam dois elementos: uma espécie de nacionalismo, compreendido por meio do que há de singular na natureza portuguesa – da “nossa terra” –, e o caráter utópico deste espaço, cuja atmosfera exala os sentimentos mais puros – o “sossego do espírito e o repouso do coração”, o “reinado de amor e benevolência”, em oposição às “paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida”.

PONTE DE ASSECA

Local da conhecida Batalha de Asseiceira (1834), em que liberais e miguelistas lutaram, tendo os últimos sofrido uma emboscada, que custou a vida de centenas de absolutistas.

Acompanhemos um pouco mais a descrição:

Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas. Disto é que não tem Paris, nem França nem terra alguma do Ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas, tantas coisas que nos faltam (GARRETT, 1973 p. 67).

Resulta desta percepção idealizada de Santarém o surgimento de um exemplo, por assim dizer, pressentido na paisagem, de pureza, de espiritualismo em oposição ao materialismo. Isto é, de certa forma, retoma uma espécie de binômio já ressaltado quando da lembrança de Dom Quixote e Sancho Pança:

O Vale de Santarém é um destes lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita: não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente [...]. Imagina-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração (GARRETT, 1973, p. 68).

Em Santarém, o autor finalmente depara-se com um espaço em que se sente inspirado a contar um romance, um romance singelo, porém verídico, fruto de uma história que ouve de um dos seus companheiros de viagem.

Como motivador para essa escuta surge na narrativa uma janela pela qual A. se sente atraído: “Encantava-me, tinha-me ali como num feitiço”. Assim, abre-se um cenário de idealização através do qual o romance pode completar-se. Portanto não se trata de uma janela qualquer, mas de uma metáfora, a representação de uma história que também se abre em meio à narrativa de viagem (*MISE EN ABYME*) que até então acompanhávamos.

Nota-se igualmente que esta será uma história de conotação triste, pois o narrador põe-se a mirar outro elemento além da janela: os rouxinóis, em alusão à protagonista da obra de Bernardim Ribeiro intitulada *Menina e moça*, em que esta se põe a refletir sobre a condição saudosa em que vive, simbolizada também na morte de um rouxinol. Ainda em torno da observação da ave, A. inicia o diálogo com um companheiro de viagem, precisamente o diálogo que dará origem à história da menina dos rouxinóis:

MISE EN ABYME

Expressão utilizada pela primeira vez pelo escritor francês André Gide, remete ao ato do narrador suspender a narração principal para fazer com que o leitor “mergulhe” (daí a tradução do termo por “posto no abismo”) em outra(s) narrativa(s) relacionada(s) à história principal.

- Estão, esses lá estão ainda como há dez anos... os mesmos ou outros, mas a *menina dos rouxinóis* foi-se e não voltou.
- A menina dos rouxinóis! que história é essa? Pois deveras tem uma história aquela janela? (GARRETT, 1973, p. 70).

A janela é, portanto, mais um elemento basilar da narrativa, uma vez que a viagem de A. começa pela vista da janela de seu quarto, isto é do seu desejo de sair de um mundo particular, pessoal, para conhecer o que há do lado de fora. Agora mais uma vez será uma janela que irá atraí-lo, “sugando-o” deste mundo exterior em que se encontra para o interior de um quarto, para a história de uma casa, de uma mulher, do núcleo humano que a cerca, dos seus sentimentos, concluindo assim o enlace e a tensão entre as dimensões do público e do privado.

Bem, mas isso é assunto para um próximo capítulo, aliás, para uma próxima aula...



Vale a pena observar que estas *Viagens de Garrett* são marcadas pelo uso da intertextualidade (referência de uma obra literária em outra). Alguns exemplos são as menções aos escritores Xavier de Maitre, Miguel de Cervantes, Camões, Bernardim Ribeiro, bem como às suas obras e às suas ideias. Falaremos mais sobre este recurso da escrita garrettiana também na próxima aula.

CONCLUSÃO

Finalmente, pode-se dizer que o verdadeiro percurso desta história não se completa graças a um deslocamento físico, mas vai se construindo na medida em que o narrador, municiado pelas vivências do autor Almeida Garrett, põe-se a refletir sobre o que vê.

Assim, Garrett, na qualidade de escritor, não parece se agarrar a uma cor política – liberal ou absolutista. Ele, que, na vida pessoal, foi tanto religioso quanto deputado, o que defende é a terra portuguesa, que esta seja realmente amada.

Sua percepção crítica o coloca na posição intermediária, reflexiva, de conhecer para melhor analisar a sua pátria. Reafirma também o seu destino de escritor (em sua escrita), pois simula portar-se frente a uma janela, deixando de protagonizar a história de sua viagem, passando a comportar-se como ouvinte e narrador de outra história, uma lenda que encontra a meio do caminho.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

1. Compare e comente as descrições feitas sobre o pinhal de Azambuja, considerando os propósitos desta viagem e/ou a questão da importância da viagem para os escritores portugueses.

2. Reflita e responda por que as regiões de Cartaxo e Santarém não são descritas da mesma maneira pelo narrador?

RESPOSTA COMENTADA

1. *Pode-se pensar na descrição do pinhal de Azambuja que é marcada pela decepção, pois há um confronto entre o que o escritor imaginava e o que vê. Afinal, a região, diferente do que diziam as lendas e do que encontram os navegantes de Vasco da Gama, quando veem a figura do gigante Adamastor em Os Lusíadas, é uma triste vegetação que não promete qualquer aventura, mas sim reafirma a decadência da nação, pois está desfigurada.*

2. *Seguindo o exemplo da questão 1, pense nos elementos que diferenciam Cartaxo de Santarém. Uma dica: tais diferenças encontram-se na seção "Imagens e pensamentos estão conectados", desta aula.*

RESUMO

Nesta aula, dedicamo-nos à leitura crítica da primeira parte da obra *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett, considerado o primeiro romance moderno português e a principal obra em prosa romântica daquele país. Neste romance (de traços supostamente autobiográficos e estrutura semelhante a crônicas de viagem), acompanhamos o percurso realizado por A. (personagem-narrador), “Tejo arriba”, de Lisboa (litoral) a Santarém (interior do país), com o objetivo de reencontrar representações, símbolos da história de Portugal. Esta era uma missão que considerava extremamente importante naquele momento, no qual era preciso reafirmar tudo que fosse nacional em oposição à realidade precária da nação portuguesa, que depois do domínio estrangeiro encontra-se fraturada por uma guerra civil (absolutistas *versus* liberais). Mas o viajante não encontrará senão motivos de frustração diante do que vê. Assim, a cada cena visitada, reafirma a precariedade de um presente que não estima o passado e não traz promessas para o futuro da nação portuguesa. Sua percepção torna-se explícita, na medida em que se entrega a momentos de digressão discursiva, marcados por reflexões filosóficas, morais, políticas e até relacionadas ao fazer literário de sua época; um posicionamento que contrasta com a sobriedade de quem inicialmente diz que irá narrar apenas o que testemunhar.

Por vezes, sua erudição (conhecimentos formalmente apreendidos) contrasta com o tom prosaico, que diz não idealizar o real, mas vê-lo para contá-lo. Busca, assim, estabelecer uma cumplicidade com o leitor. Outro recurso evidente é o uso da ironia por meio da qual se envolve com a cena narrada de uma forma singular, isto é com uma nítida predominância do *eu* narrador. Há ainda a demonstração de um lamento narrativo que, por si só, apresenta a idealização do passado ou a nostalgia do que imagina ter sido este passado, buscando evidenciar o potencial da nação. Uma nação que apenas não é grandiosa devido à ambição e ao descaso de seus governantes. Desta forma, não se isenta das cenas, mas faz julgamentos. Quanto à recepção da obra, observa-se o predomínio de uma estética lenta em oposição a um mundo que se torna mais veloz. Daí a escolha por meios de transporte como barco, carroça e mulinha, e não as recentemente construídas estradas de ferro e seus trens (identificados com um tempo burguês, capitalista).

A obra constitui-se, desta forma, como uma espécie de síntese e, logicamente, transfiguração das vivências do autor Garrett, já que foi ele mesmo ator de inúmeras contradições, tendo vivido a cisão entre a educação absolutista que teve e a carreira política de liberal. Porém, os ideais humanos prevalecem em Garrett, e estes, como demonstra o autor ao longo de sua obra, se encontram em ambos os lados da vida (religioso ou liberal). Prova disso é a compreensão da teoria que desenha em seu romance, representada pela convivência entre as figuras de Dom Quixote (idealista) e Sancho Pança (materialista).

Ainda refletindo sobre a questão humana, põe-se a admirar uma janela, mote para a rememoração de uma história real que lhe é contada por um companheiro de viagem, a história da *menina dos rouxinóis*. Uma narrativa que irá se embutir no romance dessas *Viagens* em forma de novela, assunto para a próxima aula....

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Então, a essa altura, você já descobriu se é um viajante ou um turista. Mas seja qual for a categoria em que se enquadre, já deve ter esbarrado com “causos” ou histórias locais. Pois bem, será uma dessas narrativas que estudaremos na próxima aula: a “história da menina dos rouxinóis”, que Garrett supostamente ouviu em Santarém e que depois resolveu nos contar...

LEITURA RECOMENDADA

A modernidade romântica em Garrett, de Ofélia Paiva Monteiro, disponível em:

<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga18/matraga18a02.pdf>

Um romance nesta terra

Jane Rodrigues dos Santos

AULA

8

Meta da aula

Analisar o romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret, segundo a metodologia dos eixos temáticos, com destaque para a escrita, a partir da leitura de episódios narrativos que compõem o romance.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. analisar a novela da *menina dos rouxinóis* e as especificidades do quadro familiar apresentado;
2. reconhecer a viagem empreendida por Carlos como mote para uma escrita, na qual se destaca a questão do enlace indivíduo-nação e o imaginário romântico português;
3. distinguir as principais estratégias textuais utilizadas pelo autor na composição do romance.

Pré-requisitos

Ter em mãos o romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Caso não o tenha em sua biblioteca, é possível recorrer à leitura no site:

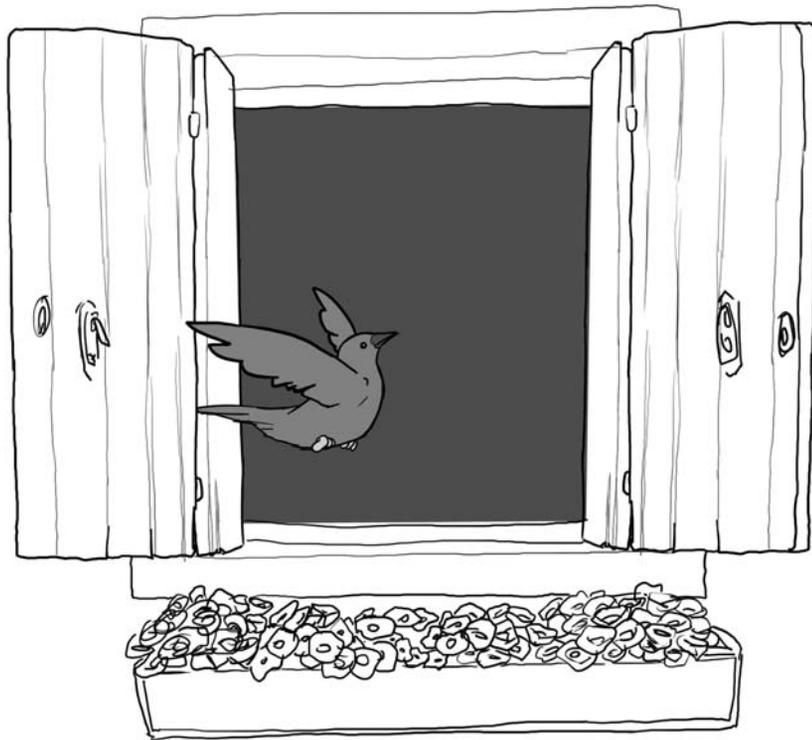
http://web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_ViagMinhaTerra.pdf

Tenha, ainda, um dicionário de português (nas versões lusitana e brasileira), uma sugestão:

Dicionário da Língua Portuguesa On-Line – Priberam, disponível em:

<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>

INTRODUÇÃO



É curioso perceber como muitas obras de arte têm como tema as janelas. Você já se perguntou por quê?

Talvez porque as janelas tenham a característica de fazer imaginar histórias... Afinal, o que significam? À primeira vista, remetem à abertura, à fenda, ao ponto de escape, ao espaço cambiante: um limiar, um limite. É, ao mesmo tempo, promessa para entrar e para sair, ou simplesmente convite para outro olhar...

De fato, as janelas têm o caráter poético do entrelugar, o que em literatura significa a possibilidade de continuamente imaginar outras hipóteses, afinal por diferentes janelas passam paisagens diversas, e histórias também diversas podem se esconder atrás de suas cortinas.

Pensemos, por exemplo, na canção "Janela lateral", composta por Lô Borges e Fernando Brant, na qual se fala sobre um "cavaleiro negro", "marginal" e seus "mistérios", antevistos em uma janela oblíqua, que esconde e insinua revelar segredos...



Quer ouvir esta música e conhecer sua história? Então, visite o site a seguir: <http://www.youtube.com/watch?v=s5kWC4sCBK0&feature=related>

A HISTÓRIA DESTA JANELA

Como vimos na aula anterior, aproveitando-se deste caráter dual da janela – ao mesmo tempo pública e privada –, o narrador de *Viagens na minha terra* (A.) postou-se diante de uma janela no Vale de Santarém e começou a desenhar o perfil de uma mulher que estaria por trás de seus vidros.

Imaginou-a com olhos pretos (cor da severidade), porém o amigo que lhe conta a história faz questão de corrigi-lo, dizendo que eram olhos verdes, o que mais tarde o próprio A. confirma, ao dizer: “naqueles olhos verdes e naquele rosto mal corado estava o tipo e o símbolo das vacilações do século” (GARRETT, 1973, p. 89). Logo, mais do que uma suposta leitura simbólica, na qual o verde significa a esperança ou a proximidade com a natureza, estes olhos refletem um século em vacilação – nem o preto (austero, conservador) nem o azul (liberal), estes olhos verdes são uma metonímia entre tantas que se verá neste romance garrettiano.

Então, a partir destas visões/imaginações iniciais, A. nos narra a história – “Era no ano de 1832, uma tarde de Verão como hoje calmosa” (GARRETT, 1973, p. 74) – ocorrida 11 anos antes do início de sua viagem de Lisboa ao interior do país.

O narrador manipula um intercruzamento de histórias, o espaçamento de reflexões e episódios, provocando, ao longo dos capítulos, momentos de digressão interpolados às ações da novela da *menina dos rouxinóis*.

A primeira cena centra-se em uma velha cega (dona Francisca) que está trabalhando à porta da casa com sua meada (fios de lã), até que a linha se embaraça, e a velha senhora chama por sua neta Joaninha (a menina de olhos verdes), que ajeita o novelo para a avó. Após mais uma breve descrição da jovem, em que se destaca o seu bom caráter, fruto da “natureza que fez tudo, ou quase tudo, e a educação nada ou quase nada” (nos moldes do **MITO DO BOM SELVAGEM**), destaca-se a chegada de outra personagem, frei Dinis (GARRETT, 1973, p. 78).

MITO DO BOM SELVAGEM

Criado pelo escritor e filósofo Jean Jacques Rousseau, em meados do século XVIII, consiste na premissa de que o homem é bom por natureza, nasce bom, mas o convívio em sociedade é responsável pela sua corrupção (degeneração).

Frei Dinis é apresentado como um sujeito calado que, a partir de alguns fatos misteriosos do passado desta pequena família (composta apenas pela velha e pelos seus netos, os primos Joana e Carlos, ambos órfãos), passa a visitar a idosa todas as sextas-feiras. Nunca os leitores ficam sabendo sobre o que conversam, mas o frade faz alusão a Carlos, a quem parece detestar, uma vez que o rapaz após uma grave discussão com o religioso, na qual insinua que o frei tem relação direta com as desgraças familiares, parte para a Inglaterra e, mais tarde, une-se às tropas liberais portuguesas (de dom Pedro IV): “mas esse rapaz é maldito, e entre nós e ele está o abismo de todo o inferno”. Afinal o frade faz parte do universo conservador que associa o liberalismo com a ruína de Portugal. Também ao longo desta apresentação, descobrimos o passado de Dinis de Ataíde, o verdadeiro nome do frei, um homem que já havia seguido a carreira militar e que, subitamente, ingressou no mosteiro de São Francisco, após doar seus bens à velha.

Joaninha passa a ser assim o único elo que importa a Carlos manter com a família: será para ela que irá escrever quando estiver na França e será apenas com ela que irá se encontrar, em segredo, quando voltar a terras portuguesas em decorrência da guerra civil, visto que a jovem transita pelos campos de batalha, dedicando-se a cuidar dos feridos na guerra:

Joaninha pensava os feridos, velava os enfermos, tinha palavras de consolação para todos, e em tudo quanto dizia era tão senhora, tinha tão grave gentileza, um donaire [uma elegância] tão nobre, que a amavam todos muito, mas respeitavam-na ainda mais (GARRETT, 1973, p. 116-117).

Um dia, a jovem, após adormecer no bosque e ao som dos rouxinóis, é acordada com a presença de um oficial, seu primo Carlos. Os dois trocam juras de amor e Carlos pede segredo sobre o encontro.



No entanto, este não é um encontro sereno para Carlos, pois o faz recordar os tumultos de sua família, suas desconfianças em relação a frei Dinis e, agora, as incertezas de seu coração, dividido entre o amor que havia prometido a uma jovem inglesa bem posicionada na sociedade – “essa mulher era bela, nobre, rica, admirada, ocupava uma alta posição no mundo... e tudo lhe sacrificara a ele exilado, desconhecido” – e a prima Joaninha, amor de infância.

Mas afinal, se Carlos amava outra, qual seria o papel de Joaninha em sua vida? Ainda não sabia, mas desafiava-lhe os seus olhos verdes...

Quanto ao caráter dúbio do “herói”, nos diz ainda o narrador – com certa dose de ironia – que Carlos era o melhor “Adão social”, nasceu bom e manteve o quanto pôde as lembranças da pátria original, mas a vida em sociedade minou cada uma de suas aspirações:

Formou Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias; tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de tolices. [...]. Poucos filhos do Adão social tinham tantas reminiscências da outra pátria mais antiga, e tendiam tanto a aproximar-se do primitivo tipo que saíra das mãos do Eterno, forcejavam tanto por sacudir de si o pesado aperto das constringências sociais, e regenerar-se na santa liberdade da natureza, como era o nosso Carlos.

Mas o melhor e o mais generoso dos homens, segundo a sociedade, é ainda fraco, falso e acanhado.

Demais, cada tentativa nobre, cada aspiração elevada de sua alma lhe tinha custado duros castigos, severas e injustas condenações desse grande juiz hipócrita, mentiroso e venal... o mundo (GARRETT, 1973, p. 138).

Mais uma vez, Garrett retoma o mito do bom selvagem, estabelecendo uma espécie de comparação entre Joaninha e Carlos (um par amoroso e antitético). Porque Joaninha mantém-se a mesma, resultado não apenas de sua proximidade com a natureza, mas também uma constância própria do feminino (Georgina continua a amar Carlos, dona Francisca continua em seu sofrimento materno). Segundo o modelo garrettiano, apenas ao homem (indivíduo do sexo masculino) caberia a inconstância. Afinal, os homens saíam às guerras, dedicavam-se aos estudos filosóficos e, sobretudo, tinham atuação direta na política. Logo, estavam efetivamente expostos aos males da sociedade, à vida pública:

Carlos estava quase como os mais homens... ainda era bom e verdadeiro no primeiro impulso de sua natureza excepcional; mas a reflexão descia-o à vulgaridade da fraqueza, da hipocrisia, da mentira comum.

Dos melhores era, mas era *homem* (GARRETT, 1973, p. 135; 136, grifo nosso).

Ao saltarmos algumas páginas e outras tantas digressões do narrador, chegamos ao momento em que Carlos (capítulo XXXII) é confrontado com seus mais severos dilemas: o mistério que une frei Dinis à tragédia de sua família e a incerteza sentimental entre o amor de Georgina e de Joaninha.

Afinal, Carlos é ferido em combate e levado ao mosteiro de frei Dinis, lá ficando sob os cuidados de uma enfermeira que lhe beija a mão; trata-se de sua antiga namorada inglesa, a quem diz: “Oh Georgina, Georgina, *I love you still!*” A moça, no entanto, pressente que Carlos não lhe tem mais amor, coisa que o rapaz nega, porém, mais tarde, em conversa com frei Dinis, Georgina descobre sobre a relação de Carlos e Joaninha. Depois, a inglesa, ao falar do padre com Carlos, termina por provocar uma discussão entre ambos, na qual Carlos acusa o religioso de ter desgraçado a sua família:

– Padre, padre! E quem assassinou meu pai, quem cegou minha avó, e quem cobriu de infâmia a minha... a toda a minha família?
– Tens razão, Carlos, fui eu; eu fiz tudo isso: mata-me. Mas oh! Mata-me, mata-me por tuas mãos, e não me maldigas. Mata-me, mata-me. É decreto da divina justiça que seja assim. Oh! Assim, meu Deus! Às mãos dele, Senhor! Seja, e a vossa vontade se faça...
[...] (GARRETT, 1973, p. 184).

Neste momento, tomado pelo ódio e acreditando que frei Dinis era realmente o assassino de seu pai, Carlos lança-se contra o padre, mas é detido pela presença e revelação de sua avó. Chegava assim à descoberta do mistério: frei Dinis tivera um amor clandestino com a sua mãe. O marido da mãe, ao saber do adultério, pede a ajuda do cunhado (filho de dona Francisca e pai de Joaninha) para assassinar Dinis em uma emboscada. Este, porém, consegue defender-se e termina por matar os homens que lhe atacaram no escuro. Desesperado pelo que foi obrigado a fazer, Dinis resolve entregar-se à vida religiosa (como forma de expiar os seus erros), após confessar-se a dona Francisca e doar-lhe todos os bens materiais que possuía.

Ao ouvir tal história, o rapaz avança contra o frade, mas é detido pela revelação de que, na verdade, frei Dinis é seu pai:

– Demônio! Demônio encarnado em figura de homem, que vieste recordar-me? Dizias bem inda agora, monstro: só às minhas mãos deves morrer. E hás de!

[...]

Dous gritos agudíssimos, dous gritos de desespero e de terror, daqueles que só saem da boca do homem quando suspenso entre a morte e a vida – soaram repentinamente no aposento; uma velha decrépita e meio morta, arrastada por uma criança de pouco mais de dezesseis anos, estava diante de Carlos, e ambas cobriam com seus débeis corpos a frágil e extenuada figura da sua vítima.

– Filho, meu filho! – arrancou a velha, com estertor, do peito, – é teu pai, meu filho. Este homem é teu pai, Carlos (GARRETT, 1973, p. 186).

A velha nunca quis usufruir dos bens que herdou do frade, contentando-se com o mínimo para criar os netos, que ficaram mais tarde também órfãos de mãe; isto é, trata-se de uma família unida por um destino trágico e pela dor. Uma dor que nem mesmo a vida completamente entregue à missão religiosa seria capaz de expurgar, como confessa Dinis a Carlos:

Ninguém mais soube a verdade senão eu e tua infeliz mãe, a quem o disse para meu castigo; a quem vi morrer de pesar e de remorsos; que expirou nos meus braços chorando por ele, e maldiziendo-me a mim. Não seria bastante castigo, meu filho? Não foi, não. Este burel que há tantos anos me roça no corpo, estes cilícios que mo desfazem; os jejuns, as vigílias, as orações nada obtiveram ainda de Deus. A sua ira não me deixa, a sua cólera vai até a sepultura sobre mim... Se me perseguirá além dela!...

[...]

– Não me dei por bastante castigado com a agonia de tua mãe, a mais horrorosa e desesperada agonia que ainda presenciei, ó meu Deus!

Tive o cruel ânimo de explicar a tua avó as negras circunstâncias daquela morte, e de lhe patentear toda a fealdade e hediondez do meu crime. Rasguei-lhe o coração, e vi-lhe sair sangue e água pelos olhos, até que lhe cegaram. Que mais queres? Cuidei que podia morrer sem passar por esta derradeira expiação. Deus não

o quis. Aqui estou penitente a teus pés, filho. Aqui está o assassino de tua mãe, de seu marido, de teu tio... o algos e a desonra de tua família toda. Faze de mim como for da tua vontade. Sou teu pai...

– Meu pai!...Misericórdia, meu Deus!

– Misericórdia, filho, e perdão para teu pai! (GARRETT, 1973, p. 188-189).

Quanto a Carlos, dá indícios de que se tornará outro, pois perdoa o pai e a avó, abraçando-os, mas não retorna ao núcleo familiar, só tornando a figurar na narrativa como autor de uma carta:

Carlos é que não proferiu mais palavra; tinha-se-lhe rompido corda no coração, que ou lhe quebrara o sentimento ou lho não deixava expressar. Saiu da cela fazendo sinal que vinha logo: mas esperaram-no em vão... Não tornou.

Daí a três dias, veio uma carta dele, de junto de Évora, onde estava com o Exército constitucional (GARRETT, 1973, p. 189).

Esta atitude de Carlos relaciona-se ao tipo de desfecho caro às obras de Garrett, nas quais, por efeito trágico/estético próprio do herói romântico, a personagem não pode manter-se a mesma. Aqui o que vai importar não são os grandes feitos relacionados à pátria (como em *Os lusíadas*), mas como a vida íntima de alguém pode revelar-se interessante por retratar as falências próprias do humano (gerando com isso uma profunda identificação entre o leitor e a obra) e como estas falências traduzem-se em uma extensão da própria ruína da nação portuguesa.

Tal destino pouco glorioso é exposto na carta que Carlos deixa à Joanhinha. Instrumento de despedida definitiva, que servirá para esclarecer ao leitor pontos obscuros da vida do rapaz em terras estrangeiras, falando também algo sobre sua psicologia. Assim, neste longo escrito à prima (que corresponde aos capítulos XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII), ele busca justificar-se à medida que lamenta suas próprias atitudes:

Eu estou perdido.

E sem remédio, Joana, porque a minha natureza é incorrigível.

Tenho energia de mais, tenho poderes de mais no coração. Estes excessos dele me mataram... e me matam! (GARRETT, 1973, p. 226).

Inicia, então, uma reflexão sobre a natureza dúbia do ser humano – que ainda hoje serve de esteio às mais diversas obras de nossa época – e termina por confessar os erros cometidos pelo excesso de sentir. O herói confessa à prima que conheceu na Inglaterra três belas irmãs, a quem passou a visitar com frequência, criando laços afetivos: Laura, Júlia e Georgina. Diz que primeiro apaixonou-se por Laura, mas como esta já estava prometida a outro contra a vontade, foi obrigado a consolar-se nos braços de outra. Então, se enamorou por Júlia, mas a moça logo adoeceu e morreu. Tomado pelo sofrimento, resolve consolar-se com a irmã que lhe restou, Georgina, a quem Joanhina termina por conhecer, quando a inglesa vai cuidar de Carlos no mosteiro. Carlos esclarece ainda que sua separação de Georgina ocorreu apenas em função das necessidades da guerra. Carlos ainda manteve contato com a moça por carta, mas estas se tornaram cada vez mais frias até o ponto do último encontro, em que a inglesa percebe que o rapaz ama, de fato, Joanhina. Carlos, porém, ao cabo desta carta à prima, não chega à mesma conclusão e se autodefine um monstro incapaz de amar apenas uma mulher. Assim, opta por mudar de vida (nos moldes do herói romântico), por isso torna-se o oposto de toda virtude de sua época, torna-se um barão:

Creio que me vou fazer homem político, falar muito na pátria com que me não importa, ralhar dos ministros que não sei quem são, palrar [falar muito] dos meus serviços que nunca fiz por vontade; e quem sabe? ... talvez darei por fim em agiota, que é a única vida de emoções para quem já não pode ter outra (GARRETT, 1973, p. 246).

Após a apresentação desta carta, a narrativa retoma a viagem de A. (agora) de volta a Lisboa. Neste momento, destaca-se o encontro do narrador-viajante com as personagens da história da *menina dos rouxinóis*, isto é, ocorre um encontro das duas narrativas, pois A. decide aproximar-se do ambiente no qual havia se desenrolado o drama de Carlos e Joanhina. Surpreendentemente, termina por encontrar o frade e a velha cega, agora já à beira da morte. O viajante, então, se aproxima do frade dizendo conhecer a sua história e este acaba por deixá-lo ler a carta de Carlos. Mas, ainda não satisfeito em sua curiosidade, A. pergunta o que foi feito de Joanhina e Georgina, a que frei Dinis responde: “Joanhina enlouqueceu e morreu. Georgina é abadessa de um convento em Inglaterra”, disse o padre (GARRETT, 1973, p. 247).

Encerram-se estas *Viagens* com o narrador “deveras fatigado de Santarém” (das ruínas em que o progresso a transformou), mas saudoso de suas histórias e prometendo ainda tantas outras a serem escritas, por estradas “de papel”, se assim ainda quiser o “benévolo leitor” (GARRETT, 1973, p. 249).

No entanto, antes de terminar, como uma última provocação ao leitor, jura (ainda que seja uma jura “escusada” – afinal este é o momento em que as convicções todas se apresentam frágeis) que jamais andar­á pelos “caminhos de ferro” dos barões, mas sim pelas estradas “de pedra” de Portugal, pois o metal é o símbolo de uma mentalidade materialista importada, ao passo que a pedra é a matéria-prima portuguesa (metonímia de sua história) e, por isso, viajaria por elas “com muito prazer e com muita utilidade e proveito” (GARRETT, 1973, p. 249).

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Primeiro, faça o caça-palavras que se segue:

O N O R ã T Ê É A D C Q É U Q S U Ç Q À
 Z T D V B Û Õ E A U Ò É Q F Ò F U R Ó S
 Õ J X V B R M I V B Ô S S M D ì S ã L E
 S N Ú V Á N J Ó D O T R E O F I Õ À Ú D
 M ã K S K R I R É ã B Z G N É Ô R G P R
 R Õ Q W V Ê É U Õ P É J R Ç É T X Ó ã E
 V P Z V F ã P Á Õ P I J E C Ò F R C S V
 H Ú I X I Û Ô R H Q T Ú D X Ó H Í ã E S
 Á Y Ú R S Û R Í Ú A O Õ O B Û Ò Ú ã S O
 Ò I D Ó O L V A W Ê ã Õ Û É L D I S ã H
 L Á Z Ç E P Ò X G E O R G I N A K B G L
 À D Ó Ò C ã Ò B J O I R É T L U D A Q O
 S Á L M B S D ã B S K I Ú J J Q O R W H
 E I H Z Q É J Z Ó T U A Ú H Ú ã Á Õ Û Á
 Z Y M Á C V Í I ã K Õ M V T C Ô V E O I
 Í X Ç Û Õ ã É V O ã ã P ã I W ì E S I Ô
 A N Ó Y ã É L X O R U T Ò H O L Ç Í G U
 R Á Á G G K N G Y K R Q É K A J Á V F O
 À A Ú N R Ò W C ã Ç Õ E Õ J T Á Ú S K G
 G Ú G M N T Ó ã H R X V F L D G L Ó L Ê

Agora, lembrando um pouco a novela da *menina dos rouxinóis*, preencha as lacunas a seguir com os termos encontrados no caça-palavras:

a) Os _____ de Joanhina simbolizam a fragilidade ideológica deste Portugal dividido entre o conservadorismo e o liberalismo.

- b) Carlos e Joanhina estão unidos por um _____ partilhado por frei Dinis e D. Francisca.
- c) _____ representa, para Carlos, a sociedade liberal, ao passo que Joanhina significa a chance de se regenerar, de reencontrar as suas _____.
- d) O _____, que marcará boa parte das obras portuguesas do século XIX, foi a causa da infelicidade de toda a família de Carlos.
- e) O narrador A. opta por voltar em estradas de papel (outras narrativas) ou de pedras (símbolo da história portuguesa), mas recusa-se a usar estradas de _____ pois estas simbolizam a era dos materialistas _____.

RESPOSTA COMENTADA

1. A releitura da primeira seção desta aula lhe trará todas as respostas. Por meio de sua releitura, sabe-se, por exemplo, que os "olhos verdes" de Joanhina não são mera descrição estética para o narrador, mas, na verdade, servem para simbolizar as vacilações ideológicas da época destas viagens.

As palavras do caça-palavras são:

olhos verdes; segredo; Georgina; raízes; adultério; ferro; barões.

O ÚLTIMO PERCURSO POR LINHAS ESCRITAS

Até agora, vimos que o romance *Viagens na minha terra* compreende pelo menos duas histórias: uma diretamente narrada e protagonizada por A. (narrador de 1ª pessoa ou **AUTODIEGÉTICO**), em que relata a sua viagem de Santarém a Lisboa (1843), entremeada por digressões políticas, religiosas e **METAFICIONAIS**; e a outra narrativa é a novela de Joanhina (1832), uma história que A. ouve de um companheiro e que posteriormente se põe a contar (narrador de 3ª pessoa ou **HETERODIEGÉTICO**), sendo boa parte da história narrada por meio das próprias vozes das personagens.



Porém, vale perceber que, no cerne desta segunda narrativa, destaca-se outra: a longa carta escrita por Carlos a sua prima Joana (correspondente a cinco capítulos – de XLIV a XLVIII), quando está prestando serviço militar em Évora-Monte (1834).

AUTODIEGÉTICO

Narrador que participa da história como protagonista, expondo as suas vivências.

METAFICIONAIS

Relativo à metaficção. Trata-se de uma ficção que expõe ao leitor seus próprios recursos de escrita, lembrando-o constantemente que aquela é uma obra ficcional, e não a realidade.

HETERODIEGÉTICO

Narrador que apenas relata os acontecimentos, não participa como personagem da história.

Por meio desta narrativa de Carlos, são mais fortemente percebidos os dilemas do heroísmo romântico português, grafado pelo signo da ruína à semelhança do próprio destino da nação portuguesa.

A viagem segundo Carlos

A narrativa de caráter epistolar (relativo a carta), embora se encontre entremeadada às outras duas, possui características próprias. Primeiramente, porque há uma mudança de narrador, já que A., após encontrar-se com frei Dinis e ler a carta de Carlos, apresenta-a aos leitores tal como está escrita, sem suas frequentes interferências. Logo, esta carta é narrada agora pelo próprio Carlos que, tal como o narrador, nos conta a respeito de uma viagem. Entretanto, este percurso e esta narrativa são marcados por outros aspectos. Afinal, Carlos diferentemente de A., não viaja pelas terras portuguesas, mas vai além-mar, residindo algum tempo na Inglaterra e nos Açores. Depois, é preciso que se reconheça que o fio que conduz o seu relato, pelo menos de forma mais evidente, é o sentimento amoroso. Assim, percebe-se uma interessante inversão dos pontos de vista e o espelhamento de ambos os narradores, uma vez que A. parte para o interior de sua pátria com o intuito de que, através deste contato direto com os cenários, nos quais a história ocorreu, consiga de algum modo resgatá-la, fazê-la reviver, enquanto Carlos parte para o exterior com a missão de supostamente lutar pelos ideais do liberalismo. No entanto, os dois terminam imobilizados diante de dramas íntimos, histórias familiares e amorosas. Porque, na realidade, essas intrigas aparentemente pessoais revelam-se verdadeiras representações da própria ruína nacional, dilacerada pela alternância de frades (conservadores) e barões (liberais) no poder que, independentemente de suas tendências políticas, não foram capazes de agir em benefício do povo e da nação. Trata-se de uma postura similar a destes narradores de Garrett, que simplesmente desistem de agir: um termina fatigado das ruínas de Santarém, e o outro opta por não escolher entre seus amores, assim como se torna incapaz de agir em prol de um ideal:

[...] o erro de Carlos foi não apenas ter sido incapaz de escolher (quem amar), mas, como consequência disso, não ter sido capaz de transformar o amor que sentia em abstracto no exercício concreto do amor [...] o seu amor era narcísico: era pelos seus próprios sentimentos [...] Joanhina nunca chegou a existir para Carlos como

um ser independente, permaneceu até o fim como uma extensão da infância [...] e as três irmãs inglesas, uma das quais Georgina, [...] Não foi a ela que Carlos amou, mas ao bem-estar que sentiu junto delas e das irmãs. Quando Georgina e Joaninha se tornaram reais, isto é quando ambas passaram a existir nos seus próprios termos, Carlos desistiu de ambas - engordou, enriqueceu, tornou-se barão (MACEDO, 1979, p. 21).

O escritor e crítico Helder Macedo nos aponta ainda para uma relação de sentido entre a situação do país e a condição sentimental de Carlos ao dizer que “o idealismo que o fez adotar a causa liberal também era narcísico, apaixonou-se pelo liberalismo, lutou por ele, mas não o soube servir numa consequente acção concreta”, passando à condição de barão, isto é, “um falso amador” (1979, p. 21).

Trata-se de um modo, segundo o pesquisador, de Garrett criticar a ideologia dos liberais, afinal na obra *Portugal na balança da Europa*, o que faz senão acusar os liberais de não terem agido segundo os seus ideais e como consequência terem traído o povo e a revolução que pretendiam fazer?

Logo, o que Garrett critica são os idealismos esvaziados de real vontade de agir, isto é, a famosa diferença entre o discurso e a ação que até hoje marca a trajetória de muitos políticos pelo mundo, os quais terminam em seus gabinetes, como os barões aqui mencionados pelo autor, usando a máquina pública para benefício próprio, pouco se preocupando com a real situação do povo.

Faces de uma mesma moeda

A obra garrettiana nos apresenta um novo conceito de herói, pois se antes este tinha como paradigma Vasco da Gama, representante da política expansionista e detentor de uma ideologia cristã, símbolo da coletividade, do povo lusitano, em *Viagens na minha terra* esta noção de herói se perde.

Mas afinal haveria um modelo masculino que espelharia tal categoria?

Antes de responder a pergunta, devemos pensar que o conceito de herói está diretamente associado aos propósitos arquetípicos (de representação) de uma determinada sociedade. O romance garrettiano parece encontrar em Carlos esta síntese representativa, afinal, se Portugal

vive um momento de dilaceração política e ideológica, como vimos na aula anterior, o seu representante necessariamente teria de ser um sujeito igualmente dilacerado, fraturado no plano íntimo, como também o interior do país, que se encontrava entre ruínas.

Para conceber esse modelo de herói arruinado, o autor optou por formular uma trama que envolvesse os diversos aspectos da vida social portuguesa da época. Assim, ao longo de todo o romance se dedica espaçadamente – seja através do narrador A., seja por meio da carta de Carlos – a tecer críticas a algumas figuras públicas, notadamente a classe dos frades e dos barões.

Neste sentido, mais uma vez observa-se a fusão entre a história familiar narrada e o debate público de ideias, pois, não por acaso, apresenta-nos um frade, frei Dinis, que é pai de um barão, Carlos; personagens que se alternam no papel de idealista-materialista, tal como a marcha do progresso ora tem à frente Dom Quixote, ora Sancho Pança.

Em outras palavras, as personagens frei Dinis e Carlos são representações de Sancho Pança e Dom Quixote em diferentes fases da vida. Frei Dinis passa a juventude como um homem materialista e entregue a paixões, depois, por remorso, torna-se frade como forma de expiar suas culpas. Por outro lado, Carlos inicia sua vida como um jovem cheio de ideais (um espiritualista, diríamos) e termina corrompido pelas paixões, entregando-se aos preceitos materialistas dos barões, após um trauma familiar.

Sobre esse dilema de frades e barões, vale reler alguns trechos do capítulo XIII, especialmente quando diz o narrador:

Eu não gosto de frades. Como nós os vimos ainda os deste século, como nós os entendemos hoje, não gosto deles, não os quero para nada, moral e socialmente falando.

No ponto de vista artístico, porém, o frade faz muita falta (GARRETT, 1973, p. 83).

Com isso justifica o posicionamento do autor Garrett, que, como se verá daqui a pouco, compôs suas obras graças à utilização de várias personagens religiosas? Afinal, o que lhe interessava nestas personagens não era o posicionamento conservador em termos políticos, mas a inspiração poética que o verdadeiro espiritualista traz ao sofrimento, a grandeza de alma, características caras aos autores românticos. Neste

aspecto ganham os frades dos barões, que, preocupados com o bem-estar do corpo, seguidores de uma “seita toda material em que a carne domina e o espírito serve; tem muita força para o mal; bem verdadeiro, real e perdurável, não o pode fazer”.

Esta oposição nos leva também a ratificar uma postura autoral de Garrett: sua tendência a uma textualização da memória, isto é, a transformar suas experiências em escrita, pois, como vimos na aula anterior, o autor Almeida Garrett viveu fases de maior religiosidade e liberalismo. Com isso, inscreve-se como uma extensão de seus narradores A. e Carlos, afinal, todos, incluindo o autor, escrevem a partir de suas vivências, questionando-se a todo o tempo sobre as escolhas ou sobre a ausência de escolhas que fizeram ao longo de suas viagens.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. A partir do que foi dito na seção “O último percurso por linhas escritas”, explique, com suas palavras, os comentários críticos a seguir:

a) “o viajante alcançou, no fim de sua jornada, um nível de conhecimento superior ao que era o seu quando a iniciou” (MACEDO, 1979, p. 22-23).

b) “produto de um mundo absolutista por nascimento e liberal por ideologia, não consegue decidir-se entre Joaninha e Georgina, representantes do velho e do novo Portugal, respectivamente. Desiste das duas e por isso, perde sua qualidade moral [...]” (REMÉDIOS, 1999, p. 138).

RESPOSTA COMENTADA

2. a) Tornar-se outro é uma característica dos verdadeiros viajantes. Sua resposta deve refletir sobre pelo menos um dos viajantes aqui retratados, suas experiências vividas e o que resultou dessas vivências em viagem.

b) Considere que, neste romance, a vida íntima e a vida pública se confundem e que todas as personagens agem como símbolos de sua época. Lembre-se ainda de que a mudança comportamental de Carlos ocorreu paralelamente ao desenrolar de sua trama amorosa.

COMO SE CONTA UMA HISTÓRIA DESSAS?

Agora chegou o momento de refletirmos mais detidamente sobre os procedimentos que compõem a escrita deste romance tão diverso que abriga, como vimos, três narrativas centrais e tantas outras digressões...

Segundo o estudioso Massaud Moisés, “incerta é a classificação desta obra, mescla de jornalismo, literatura de viagem, diário íntimo e prosa de ficção” (2007, p. 272). Trata-se de uma pluralidade justificada por Helder Macedo, quando diz que “a deliberada desconexão da obra é, efectivamente, funcional e a sua estrutura tem a unidade que corresponde ao seu significado: é o seu modelo estético, o seu ‘símbolo verdadeiro’ [...]” (1979, p. 23). Em outras palavras, a obra assim foi escrita porque Garrett compreendia que aquele era um momento histórico, cultural e literário (e essas três dimensões não podem ser vistas isoladamente) de relações truncadas, em que as instâncias do público e do privado se tocavam e, assim, todas as peripécias das personagens comungavam para representar a vida da nação e, logicamente, a condição do humano em meio a esta nova sistemática social. Mais especialmente, enfatiza o nascimento da classe burguesa e a conseqüente valorização do homem pelos bens que possui, pela sua individualidade, e não mais por uma escolha divina ou condição de nascimento, como na época do Antigo Regime. Logo, sua representação escrita também não poderia mais ser linear, uma vez que a própria vida estava agora condicionada a múltiplos fatores de mudança.

No caso desta obra garrettiana, para fins didáticos, optamos por pensar em três aspectos relacionados à arquitetura do romance, a saber: “a busca e o encontro com o leitor”; “jogos de escrita e pensamento” e “releituras (intertextualidade, autorreferencialidade)”.

Você já deve ter reparado, ao estudar a obra de Garrett, o uso frequentemente do termo *novela*, sobretudo para se referir à parte deste romance relativa à *menina dos rouxinóis*. Por que será? Realmente, alguns podem imaginar que isso se deve ao fato de haver ali muitos ingredientes de uma boa “novela” televisiva: descoberta de um pai, ódios, traições, amores impossíveis... Entretanto, vale lembrarmos que a novela é, antes de tudo, um gênero narrativo extensivamente menor que o romance e cujas ações se inscrevem em torno de uma única trama.

Etimologicamente, verifica-se que o termo deriva da palavra *novus*, o novo, “o que traz notícia de eventos desconhecidos, mesmo surpreendentes e

complicados por desenvolvimentos sinuosos”. De acordo com Carlos Reis, é no Romantismo que a novela ganha relevo, adquirindo a função de “evasão” e “divertimento”, ao preencher com suas características passionais, permeadas de aventuras e, por vezes, elementos fantásticos, o “ócio” da burguesia nascente (2007, p. 303).

A busca e o encontro com o leitor

O primeiro aspecto estrutural que se evidencia nas *Viagens* é a disposição, no início de cada capítulo, de uma espécie de sinopse. Trata-se de uma maneira de facilitar a inclusão do leitor na obra, instigando sua curiosidade. Vejamos o exemplo do capítulo XII, em que o narrador anuncia detalhes aparentemente menores da trama com o intuito de prover o leitor de índices de leitura, como o fato de Joaquina ter desembaraçado a meada (novelo) da avó ou a menção de suas características físicas e morais, que devem ser apreendidas mais detidamente pelo leitor, pois não são mencionadas por acaso. Além disso, termina por instigar a curiosidade daquele que acompanha a leitura ao dar informações ainda parciais sobre os fatos e ideias ali contidos, isto é, age como se a cada capítulo abrisse ele próprio uma janela no romance:

De como Joaquina desembaraçou a meada da avó, e do mais que aconteceu. – Que casta de rapariga era Joaquina. [...] Os olhos verdes de Joaquina. – Religião dos olhos pretos estreneamente [fortemente] professada pelo A. Perigo em que ela [esta religião] se acha à vista de uns olhos verdes. – De como estando a avó e a neta a conversar muito de mano a mano, chega Fr. Dinis e se interrompe a conversação. – Quem era Fr. Dinis (GARRETT, 1973, p. 77).

Em outros momentos, o narrador busca uma interação com o leitor, colocando-o no papel de ouvinte, seu confidente, assim textualmente cada leitor é inserido como personagem da narrativa, sempre no lugar de expressões como as que grifamos a seguir: “Preciso de o dizer ao *leitor*, para que ele esteja prevenido” (GARRETT, 1973, p. 31) ou “Ainda assim, belas e amáveis *leitoras*, entendamo-nos: o que eu vou contar [...]” (GARRETT, 1973, p. 71).

Tece desta forma um pacto de leitura, buscando um leitor ideal (que responde de forma esperada aos estímulos da escrita), capaz de aceitar com paciência e atenção esta sua história cheia de detalhes e de diversas reflexões. Neste sentido, formula inclusive uma interatividade assíncrona, uma vez que autor e leitor, distanciados pelo tempo real, encontram-se no momento da leitura, momento sempre presente (porque atualizável a cada leitura).

Jogos de escrita e pensamento

Observa-se ainda uma escrita permeada por figuras de linguagem e recursos estilísticos, como o uso de metáforas, metonímias, quiasmos, antíteses e paradoxos, frequentemente convertidos em um discurso irônico e/ou cético. Pensemos em alguns exemplos de:

a) Metáforas

Aqui estou, minha avó: é a sua *meada*?... Eu lha endireito — disse Joanhinha saindo de dentro, e com os braços abertos para a velha. [...] e tomando-lhe o *novelo* das mãos num instante *desembaraçou o fio* e lho tornou a entregar (GARRETT, 1973, p. 77, grifo nosso).

Nota-se que as palavras “meada” e “novelo” representam a própria narrativa, afinal lembremos que o narrador usa esta mesma ideia para referir-se à sua história: “enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada *meada*”.

No caso desta intriga familiar, os “fios” entregues nas mãos da velha e cega matriarca enrolam-se, só podendo desembaraçar-se quando o novelo estiver nas mãos de Joanhinha – jovem que representa uma espécie de **ARIADNE**.

b) Metonímias

Como hei-de eu então, eu que nesta grave Odisseia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado, como hei-de eu fazê-lo, eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma *saudade* e uma *esperança* – um *filho no berço* e uma *mulher na cova*?... (grifo nosso).

ARIADNE

Personagem da mitologia grega, filha de Minos, rei de Creta, e apaixonada por Teseu que havia sido mandando à cidade para servir de sacrifício ao Minotauro, habitante do labirinto construído por Dédalo. Consultando o oráculo, Teseu descobre que, para sair vivo desta missão, deveria ser ajudado pelo amor. Assim, aceita o auxílio de Ariadne, que lhe entrega uma espada e um novelo de linha, do qual seguraria uma das pontas para que Teseu achasse a saída do labirinto. Com a espada, o herói mata o Minotauro e, com o novelo de linha, livra-se do labirinto.

Observa-se, no trecho destacado, a relação entre os sentimentos de saudade e esperança tomados respectivamente pela mulher na cova (que representa o amor passado, agora morto) e pelo filho no berço (também uma metáfora da esperança ainda incerta). No plano metonímico, tem-se que a nação, tal como o romance, não pode valer-se senão de um passado morto e de um futuro incerto para existir, pois a crise do indivíduo é também a crise da nação.

c) Inversões sintáticas e semânticas

Ao longo da narrativa, observa-se o uso frequente de quiasmos – inversões de palavras (inversão sintática) de modo a provocar uma escrita cruzada dos mesmos elementos, o que produz muitas vezes efeito irônico, como na frase em que se refere à disposição dos barões para empreender a revolução liberal no país: “usuariamente (gananciosamente) revolucionários e revolucionariamente usurários (gananciosos)”.

No plano do enunciado, nota-se a alternância, a troca de dois elementos antitéticos: os frades e os barões, representados por Carlos e frei Dinis. Ambos alternam-se em diferentes fases da vida, não se encontrando nunca em um mesmo estado. Basta lembrarmos que Dinis era um homem de posses, um materialista, e uma tragédia o tornou frade, portanto espiritualista, ao passo que Carlos era idealista e também à custa de uma tragédia familiar torna-se barão. Os dois ocupam, desta forma, posicionamentos cruzados no plano estrutural do romance.

Releituras (intertextualidade, autorreferencialidade)

Viagens na minha terra, como se viu desde a aula passada, é uma obra marcada pela presença de influências literárias de outros autores, por remissões diretas a outras obras ou por apropriações em novos contextos (intertextualidade). Um bom exemplo destas releituras encontra-se nos capítulos referentes à carta de Carlos. Para começar, o próprio modelo de escrita da carta é uma releitura de outro paradigma literário, uma vez que se comporta como uma “ostentação narcísica”, nas palavras de Ofélia de Paiva Monteiro, que traz à memória a obra autobiográfica *Confessions*, de Rousseau (1976, p. 24).

Também esta carta retoma as palavras de Camões (extraídas da canção “Junto de um seco e estéril monte”), a fim de justificar à prima

Joaninha sua condição (trágica) de amante dividido pelo amor de várias mulheres, vítima dos próprios sentimentos:

O meu coração estava em – Shire, em Inglaterra, estava na Índia,
estava no Vale de Santarém,

Pelo mundo em pedaços repartido (GARRETT, 1973, p. 245).

O autor ainda comenta sobre o valor estético de obras literárias do passado, como as de Horácio (autor da Roma antiga) e Camões, por exemplo, presas, em sua opinião, a “absurdas e escravizantes regras” da escola clássica. Com isso, busca singularizar o seu próprio romance que, supostamente, não segue regras (GARRETT, 1973, p. 136).

Além desses exemplos de intertextualidade, Garrett utiliza-se do recurso da autorreferencialidade. Desta forma, ele menciona outras obras suas, seja de maneira explícita, como no caso da contabilidade de frades que já retratou em obras anteriores:

A *Adosinda* tem um ermitão, espécie de frade – cinco; *Gil Vicente* tem outro – isto é, verdadeiramente não tem senão meio frade, que é André de Resende, demais a mais, pessoa muda – cinco e meio;

O *Alfageme* três quartos de frade, Froilão Dias, chibato da ordem de Malta — seis frades e um quarto;

Em *Frei Luís de Sousa* tudo são frades: vale bem, nesta computação, os seus três, quatro, meia dúzia de frades — são já doze e quarto;

Alguns, não eu, querem meter nesta conta o *Arco de Sant’Ana*, em que há bem dois frades e um leigo:

E aqui tenho eu às costas nada menos de quinze frades e quarto.

Com este Dinis é um convento inteiro (GARRETT, 1973, p. 87).

Seja de maneira implícita, como no momento em que Carlos se põe a refletir sobre a oposição amor x desejo, uma temática que marcará anos mais tarde o livro de poemas de Garrett, *Folhas caídas*. Leia na sequência desta citação de *Viagens na minha terra*, alguns versos do poema “Não te amo” e perceba as semelhanças:

Há três espécies de mulheres neste mundo: a mulher que se *admira*,
a mulher que se *deseja*, a mulher que se *ama*.

A beleza, o espírito, a graça, os dotes de *alma* e do *corpo* geram a *admiração*.

Certas formas, certo ar voluptuoso criam o *desejo*.

O que produz o *amor* não se sabe; é tudo isto às vezes, é mais do que isto, não é nada disto (GARRETT, 1973, p. 227, grifo nosso)

Não te amo

Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma.

E eu n'alma – tenho a calma,

A calma – do jazigo.

Ai!, não te amo, não.

[...]

Ai!, não te amo, não; e só te quero

De um querer bruto e fero

Que o sangue me devora,

Não chega ao coração.

Não te amo. És bela, e eu não te amo, ó bela.

Quem ama a aziaga estrela

Que lhe luz na má hora

Da sua perdição?

[...]

E infame sou, porque te quero; e tanto

Que *de mim tenho espanto*,

De ti medo e terror ...

Mas amar... não te amo, não.

(GARRETT, 2002, p. 27, grifo nosso)

Observa-se que as palavras de horror a si mesmo, ditas por este eu lírico do poema, são também bastante semelhantes ao que diz Carlos em *Viagens*: “Oh! Eu sou um *monstro*, um *aleijão moral* deveras, ou não sei o que sou” (1973, p. 238). Logo, tanto o narrador de *Viagens* como este

eu lírico colocam-se na posição de julgadores morais de si mesmos. No entanto, nota-se uma diferença essencial entre ambos: enquanto Carlos culpa a sociedade pelo seu comportamento degenerado, reafirmando a tese rousseauriana do mito do bom selvagem, o poeta de *Folhas caídas* assume o seu desejo (condição subjetiva), mesmo que também despreze o fato de querer e não amar.

CONCLUSÃO

Segundo a pesquisadora Ofélia P. Monteiro, “a história de Carlos e Joaquina e de sua impossível união é um caso, inscrito no tempo português das lutas liberais, mas também na intemporalidade do drama humano de sempre” (1976, p. 16). Acreditamos que assim seja, pois, se por um lado Garrett retratou uma época, suas possibilidades e impossibilidades de ser política e socialmente; por outro, mostrou a fragilidade da condição humana entre os seus desejos, seus pretensos ideais e a frustração diante do que não se consegue efetivamente realizar. Talvez por esta razão a leitura de *Viagens na minha terra* seja ainda hoje bastante convidativa.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

Agora que terminamos nossa leitura, abra mais uma vez o romance e escolha um exemplo de:

a) interação autor-leitor;

b) metáfora, metonímia ou inversão;

c) releituras.

Atenção: não se esqueça de comentar os exemplos dados.

RESPOSTA COMENTADA

Reveja os exemplos dados ao longo da seção “Como se conta uma história dessas?”, desta aula, e os utilize como modelo de sua resposta.

Lá identificará, por exemplo, a ocorrência de uma interação autor-leitor presente no trecho em que o narrador menciona “Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido [...]” (GARRETT, 1973, p. 31), no qual se objetiva manter uma espécie de diálogo que se reestabelece a cada nova leitura da obra de Garrett.

Ou, ainda, um exemplo de metonímia nas expressões “um filho no berço” e “uma mulher na cova”, que tomam o lugar respectivamente de uma expectativa para o futuro (esperança e incerteza) e de um passado marcado pela morte de um amor, de um sentimento. Ambos os sintagmas conectam, bem ao gosto garrettiano, aspectos subjetivos e pensamentos quanto à situação política de Portugal, um país marcado por desilusões em relação ao passado e incertezas em relação ao futuro.



Agora que já percorremos todo o romance, que tal avançar um pouco mais na série apresentada pela RTP2 sobre esta obra? O programa, além de falar sobre o romance em sua totalidade, faz uma reflexão sobre essa criatura controversa que foi o escritor Almeida Garrett. Veja lá:
<http://www.youtube.com/watch?v=tIHbcKvbTQk>

RESUMO

Em continuação ao que estudávamos na aula anterior, destacamos os modos narrativos e as estratégias textuais empregadas no romance *Viagens na minha Terra*, de Almeida Garrett.

O romance compõe-se pela justaposição de três histórias, buscando tecer um encontro entre a forma e os argumentos (os conteúdos) narrados, a saber:

Tabela 8.1: As três histórias em *Viagens da minha Terra*

Narrativa	Narrador	Espaço	Tempo	Enredo
1ª (Principal)	Autodiegético (1ª pessoa) – A.	O percurso de Lisboa a Santarém (com destaque para o pinhal de Azambuja e a ponte de Asseca).	1843	A viagem de A. e seus companheiros em busca das riquezas históricas do interior de Portugal.
2ª (A novela da <i>menina dos rouxinóis</i>)	Heterodiegético (3ª pessoa) – A.	Vale do Santarém e Convento de São Francisco.	1832	Os segredos que envolvem frei Dinis com a família dos primos apaixonados (Joaninha e Carlos) e uma velha cega, avó de ambos.
3ª (A carta de Carlos)	Autodiegético – Carlos.	Inglaterra – Açores – Santarém e Évora-Monte.	1834	A carta de Carlos a Joaninha, escrita com o intuito de justificar as atitudes do herói romântico que termina por se tornar barão.

Obs.: A 1ª narrativa entremeia-se à 2ª narrativa e termina juntamente com a leitura da carta de Carlos (3ª narrativa), coincidindo com o fim do romance.

Quanto ao aspecto também temático, tratamos da conexão entre a vida íntima e a vida pública do herói, sua impotência sentimental e desesperança política.

Neste contexto, destacam-se as personagens frei Dinis e Carlos, que representam aspectos (tanto positivos quanto negativos) do Portugal, respectivamente, conservador e liberal.

Destacam-se as reflexões dos narradores sobre a falência da nação portuguesa, representada pela falência do herói Carlos e sua impossibilidade de amar, algo também representativo da crise dos valores humanos, que nasce com a sociedade burguesa, materialista.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Gostou de estudar uma obra do século XIX? Percebeu as semelhanças com os dramas ainda hoje retratados em nossas telenovelas? Então, aguarde, nas próximas aulas, outro mestre precursor de grandes tramas: o escritor Eça de Queirós, e a história de uma “casa portuguesa com certeza”.

Cenas da vida portuguesa

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

9

Meta da aula

Apresentar Eça de Queirós.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a relevância da obra de Eça de Queirós, para além de sua popularidade no Brasil e em Portugal;
2. identificar o projeto literário de Eça de Queirós no contexto sociopolítico de Portugal, na segunda metade do século XIX;
3. relacionar alguns recursos narrativos de Eça de Queirós, nos romances *O primo Basílio* e *Os Maias*, e na novela *Alves & cia*.

INTRODUÇÃO

RECEITA DE POPULARIDADE

Que tal iniciarmos a aula com uma pesquisa sobre a popularidade da literatura portuguesa no Brasil? É uma atividade facultativa, mas, se decidir fazê-la, comece por escolher um grupo de 20 pessoas das suas relações que tenham educação média ou superior e peça-lhes o nome de um escritor português do século XIX e de uma obra de sua autoria (guarde os resultados, pois, ao final da aula, será sugerida uma reflexão conclusiva com os dados coletados). Se você não puder consultá-los diretamente, use o e-mail. Nosso objetivo será verificar, ao final da aula, se ainda hoje Eça de Queirós é popular entre brasileiros. Pode ser que as pessoas consultadas não relacionem a obra ao autor, mas certamente conhecem alguma adaptação televisiva ou cinematográfica de textos como *O primo Basílio*, *Os Maias*, *O crime do padre Amaro*, *Alves & cia.*, *Singularidades de uma rapariga loura*, *A relíquia*. Você deve se lembrar que, na primeira aula deste curso, mostramos a importância da literatura portuguesa entre nós ao nos referirmos à série televisiva *O primo Basílio*, protagonizada por Marcos Paulo, Tony Ramos, Giulia Gam e Marília Pera (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=QQXmDhtLUHQ>).

Efetivamente, desde que começou a ser publicada em Portugal, a obra de Eça de Queirós ganhou uma popularidade que ultrapassou o seu país e tornou-se leitura da classe média letrada também no Brasil, especialmente entre as mulheres. Resta saber se a sua popularidade decorre da **RECEITA ROMÂNTICA** satirizada por Garrett nas *Viagens na minha terra* ou se provém da ousadia e arte com que tratou temas, caracteres humanos e cenas do cotidiano.

Apesar de o nosso Machado de Assis, contemporâneo de Eça, ter publicado uma crítica negativa d'*O primo Basílio*, considerando-o um plágio do famoso **MADAME BOVARY**, de autoria do francês Gustavo Flaubert, o romance do escritor português recebeu elogios calorosos de dois grandes críticos atuais: **PETER GAY** e **SILVIANO SANTIAGO**. O primeiro, alemão de nascimento, destacou a coragem de Eça em cenas de amor entre Basílio e Luísa naquela **ÉPOCA VITORIANA** de moral rígida e conservadora. O segundo, crítico brasileiro, enalteceu a inventividade da narrativa queirosiana ao trabalhar o tema do adultério, bastante surrado no século XIX, em forma de encaixe e **MISE EN ABYME**, tornando a obra tão merecedora de respeito quanto o romance francês no qual o autor pode ter se inspirado.

RECEITA ROMÂNTICA

Brincando com o leitor, o narrador de Garrett diz que, para ser popular, todo romance precisa de:
Uma ou duas damas,
Um pai,
Dois ou três filhos de dezanove a trinta anos,
Um criado velho,
Um monstro, encarregado de fazer as maldades,
Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios.
(GARRETT, 1973, p. 44)

MADAME BOVARY

Romance de enorme popularidade, publicado na França, em 1857, que causou escândalo, levando o seu autor Gustavo Flaubert a julgamento. A obra conta a história de Emma, uma mulher sonhadora pequeno-burguesa, criada no meio rural, que aprendeu a ver a vida através da literatura sentimental, segundo a “receita” romântica. Bela e requintada para os padrões provincianos, casa-se com Charles, um médico simplório do interior tão apaixonado pela esposa quanto entediante. Cada vez mais angustiada e frustrada, busca no adultério uma forma de encontrar a liberdade e a felicidade. O vazio e a insatisfação de Emma, vividos em certa medida por todos os mortais, levou Flaubert a proclamar: “Bovary sou eu.”

PETER GAY

Historiador nascido em Berlim, em 1923, é autor de uma série de obras importantes, como *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud*, uma análise do comportamento burguês no século XIX.

SILVIANO SANTIAGO

Mineiro de Formiga, é crítico, ensaísta, professor, poeta, contista e romancista brasileiro. Escreveu *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (1978), em que consta o interessante artigo “Eça, autor de *Madame Bovary*”.

ÉPOCA VITORIANA

A era vitoriana no Reino Unido foi o período do reinado da rainha Vitória, em meados do século XIX, de 1837 a 1901. A moral vitoriana aplica-se a um conjunto de valores que engloba restrição sexual, intolerância para o crime e um código social de conduta pública rigoroso. Em razão da hegemonia do Império Britânico, muitos destes valores espalharam-se por todo o mundo.

MISE EN ABYME

Expressão que se refere ao ato do narrador suspender a narração principal para fazer com que o leitor “mergulhe” (daí a tradução do termo por “posto no abismo”) em outra(s) narrativa(s) relacionada(s) à história principal. Esta expressão foi usada para registrar o início do romancinho da menina dos rouxinóis em *Viagens na minha terra*, de Garrett. No romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, o encaixe funciona como um espelho que duplica a narrativa principal, prenunciando ou não o seu desfecho.



ROMANCE DE FOLHETIM

O folhetim (do francês *feuilleton*, “folha de livro”) é uma narrativa literária apresentada em capítulos. Possui duas características essenciais: quanto ao formato, é publicada de forma parcial e sequenciada em jornais e revistas, como as atuais novelas de televisão; quanto ao conteúdo, apresenta enredo ágil, profusão de eventos e ganchos intencionalmente voltados para prender a atenção do leitor. O folhetim surgiu na França no início do século XIX, acompanhando o forte desenvolvimento da imprensa.

Uma das razões para a popularidade da obra de Eça de Queirós está na utilização do modelo tradicional da narrativa com heróis, vilões e heroínas envolvidos em questões de comportamento social e amoroso. Desde o início do século XIX, a burguesia europeia consumia o chamado **ROMANCE DE FOLHETIM**, ironizado por Garrett como uma “receita” fácil de sucesso, mas que ainda hoje funciona nas novelas de televisão. No entanto, Eça acrescenta algo mais a estas histórias folhetinescas, ao situá-las realisticamente num cenário da época que será objeto da sua crítica aos costumes, à política e ao modo de vida dos portugueses. Para o autor, estes tipos e estas cenas portuguesas eram o retrato de um país ignorante e incivilizado que ele pretendia reformar segundo o padrão do restante da Europa.

COIMBRA, LISBOA, O MUNDO!

Na segunda metade do século XIX, Portugal vivia uma grande turbulência política que começou com o bloqueio continental de Napoleão ao provocar o deslocamento da família real para o Brasil, em 1808, deixando o país nas mãos dos herdeiros em disputa pelo poder. Como vimos na aula anterior, parte desta crise aparece representada no romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Quando Eça de Queirós (1845-1900) começa a sua vida pública e literária, Garrett (1799-1854) já havia encerrado triunfalmente a sua missão de intelectual em prol do país, depois de ter experimentado o exílio por razões políticas mais de uma vez. Também Eça viveu parte de sua vida fora do país, mas o fez por motivos profissionais, situação que, tal como para Garrett, favoreceu a sua pena na observação distanciada da pátria.

Formado em Direito por Coimbra, Eça exerceu o jornalismo, a advocacia e alguma função administrativa nas cidades de Évora, Leiria e Lisboa. Depois de aprovado para a carreira diplomática, foi nomeado para servir em Havana, Bristol e Paris. Ao longo desse tempo de trabalho profissional para prover o sustento da família, ele produziu a sua obra literária, iniciada no tempo de estudante, tendo causado espanto as suas “Notas marginais” na *Gazeta de Portugal*, reunidas depois sob o nome de *Prosas bárbaras*. Por que este espanto? Diante do panorama cultural atrasado do país, Eça consumia avidamente em Coimbra tudo que chegava da França – filosofia, doutrinas políticas e, principalmente, literatura –, colocando-se adiante do Romantismo exagerado e exaurido que ainda se cultuava em Portugal.

Eça de Queirós amava profundamente a sua pátria, do contrário não teria se dedicado a criticá-la tanto nos folhetos conhecidos como “As farpas”, produzidas em parceria com Ramalho Ortigão, onde lançava a sua ironia sobre vários aspectos da sociedade portuguesa na tentativa de reformá-la. Vejamos um trecho dessas farpas, críticas ferinas ao casamento e às mulheres:

Portugal, não tendo princípios, ou não tendo fé nos seus princípios, não pode propriamente ter costumes. [...]

As mulheres vivem nas consequências desta decadência. Pobres, precisam casar. A *caça ao marido* é uma instituição. Levam-se as meninas aos teatros, aos bailes, aos passeios, para as mostrar, para as lançar *à busca*. Faz-se com a maior simplicidade esse acto simplesmente monstruoso. Para se imporem à atenção, as meninas têm as *toilettes* ruidosas, os penteados fantásticos, as árias ao piano.

A sua mira é o casamento rico. Gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria esses ideais. Mas a maior parte das vezes, o sonho cai no lajedo: e casam com um empregado a 300\$000 réis por ano. Aquilo começa pelo *namoro* e termina pelo *tédio*. Vem a indiferença, o vestido sujo, a cuia despenteada, o cão de regaço. As que porventura casam ricas desenvolvem outras vontades: satisfeitas as exigências do luxo, aparecem as exigências do temperamento (QUEIRÓS, s.d., p. 35-36a).

Observamos no fragmento que o ataque aos costumes começa com uma crítica generalizada a Portugal. A partir desta constatação, o autor enumera uma série de mazelas na sociedade, chegando aos motivos fúteis que levam as mulheres ao casamento: as pobres se desmazelam indiferentes em casa (com o cão no colo), as ricas se voltam para outras “vontades”. Nas entrelinhas da última frase está subentendida a questão do amor proibido ou adúltero que depois pontuará o comportamento de vários personagens em diferentes obras do autor. No mesmo folheto, ele ataca o materialismo dos homens na “caça à herdeira”, fazendo da família portuguesa “o desastre que sucede a um homem por ter precisado de um dote” (QUEIRÓS, s.d., p. 37a).

A família é, portanto, um tema muito recorrente em sua obra, o que se explica não apenas por um suposto moralismo do autor. É bom lembrar que no século XIX a ideia capitalista de progresso fez da família a base de sustentação da sociedade burguesa, preocupada com o desenvolvimento demográfico e a saúde das crianças. Em vista disso

foram definidos novos papéis para o homem e a mulher na sociedade: a ele caberia o espaço público do trabalho e da produção de riqueza; a ela, o espaço privado do lar e a missão sagrada de educar as crianças para a construção da pátria. Como diz Eça, “enquanto as instituições sociais não assegurarem à mulher o seu legítimo lugar na família, é absolutamente preciso que pelo menos a protejam na miséria fatal da fábrica” (QUEIRÓS, s.d., p. 30b).

Daí a denúncia do jovem Eça, na época com 27 anos, aos desmazelos da sociedade e do Estado:

Os filhos, se os há, são educados pelos criados, enquanto não são educados pelos cafés. [...]
Perdeu-se através de tudo isto o sentimento de cidade e de pátria. Em Portugal o cidadão desapareceu. E todo o país não é mais do que *uma agregação heterogênea de inactividades que se enfastiam*. É uma nação talhada para a ditadura – ou para a conquista (QUEIRÓS, s.d., p. 38b).



Leia a íntegra desta “Farpa” de Eça no site a seguir: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=14023, p. 11-13.

Desse modo, uma instituição que hoje consideramos como do mundo privado figura no século XIX como pilar para os negócios da vida pública capitalista e burguesa. Apesar de atrasado, Portugal abraçara o modelo liberalista como salvação da pátria.

Ao considerar a literatura como uma interpretação da pátria, o crítico português Eduardo Lourenço defende a ideia de que nenhum outro escritor da época melhor interpretou o seu país, pois o fez não por qualquer razão literária ou sociológica, mas por força do seu contraditório e intenso amor e ódio a Portugal:

De todas as interpretações da realidade nacional [...], a mais complexa, a mais obsessiva, ardente, fina, e ao fim e ao cabo a mais bem-sucedida, [...] é sem dúvida a de Eça de Queirós. Apesar de todas as críticas que se lhe podem fazer, é um Portugal realmente *presente* que ele interroga e que o interpela. [...] E fá-lo, não para cumprir, como se sugeriu, um programa de experimentador lite-

rário, nem de sociólogo “artista”, mas para descobrir, com mais paixão do que a sua ironia de superfície o deixa supor, a face autêntica de uma *pátria* que talvez ninguém tenha tão amado e detestado (LOURENÇO, 1992, p. 95).

Não se trata apenas de uma fria “ironia de superfície”, estratégia recorrente do escritor como uma metralhadora que atinge muitos alvos. Eça critica um Portugal que o envergonha por não se encaixar na sua imagem ideal de pátria: um Portugal mesquinho e decepcionante, muito longe daquela imagem heroica ligada às grandes navegações. Nessa época o desencanto com a pátria se acentuou, motivado pelos fracassos das elites políticas e pelas revoltas populares do setor agrário. Essa crise foi momentaneamente contida com um golpe, conhecido como *A regeneração*, que implantou a monarquia parlamentar segundo o modelo inglês, pretendendo *regenerar* Portugal. No entanto, a crise persistiu, mantendo-se uma alta rotatividade dos partidos no poder. Apesar de tudo, houve o desenvolvimento da vida cultural nas cidades, o consumo de jornais, revistas, romances, criando-se um público capaz de compreender as mensagens da nova geração que se fartava de novidades vindas da Europa. Também Antero de Quental, que, para Eça, “era um gênio que era um santo”, assim se pronunciou ironicamente: “Todavia quem pensa e sabe na Europa não é Portugal, não é Lisboa, cuida eu: é Paris, é Londres, é Berlim” (apud SANTIAGO, 1974, p. 57). Entusiasmado com as novas ideias, Eça juntou-se aos amigos de Coimbra – conhecidos mais tarde como **GERAÇÃO DE 70** – para combater o Ultrarromantismo tardio, valendo-se de folhetos e opúsculos contra os escritores românticos que pontificavam em Lisboa. Este combate ficou conhecido como a Questão Coimbrã (iniciada em Coimbra), desdobrada nas Conferências Democráticas em Lisboa, para difundir as novas ideias. Na primeira conferência, Antero de Quental falou sobre as causas da decadência de Portugal e Espanha. Eça ficou encarregado da terceira palestra, quando defendeu o Realismo como nova forma de arte. No entanto, depois da quarta conferência, as autoridades políticas reprimiram o evento, proibindo a sua continuação, sob o pretexto de atacarem a religião e as instituições políticas do Estado. Isso foi em 1875, quando Eça tinha 30 anos. Seus companheiros regulavam a mesma idade, à exceção de Antero de Quental, o mais velho e líder do grupo de idealistas que julgava poder transformar Portugal pela denúncia dos

GERAÇÃO DE 70

Expressão aplicada ao grupo de escritores que se afirmaram entre 1861 e 1871, defendendo em Portugal novas ideias e novos modelos literários e culturais, vindos da Europa. Acreditavam na eficácia da intervenção de intelectuais para que Portugal retomasse o rumo da sua história.

A Geração de 70 foi responsável pela introdução do Realismo em Portugal, iniciado em Coimbra (1865) e continuado em Lisboa (1871).

Dela fazem parte Eça de Queirós, Oliveira Martins, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Batalha Reis e Teófilo Braga. O movimento realista está ligado às aspirações das classes menos favorecidas (pequena burguesia), que desejavam uma arte voltada para a solução dos problemas sociais.

seus males. Na verdade, eles mudaram Portugal em alguma medida, pois muitos aderiram à campanha republicana e ocuparam cargos políticos, como Teófilo Braga e Guerra Junqueiro, que foram deputados, tendo o primeiro se tornado o primeiro presidente de Portugal.



Para saber mais sobre este grupo intelectual que marcou a segunda metade do século XIX em Portugal, acesse o livro *A Geração de 70 – uma revolução cultural e literária*, de Álvaro Manuel Machado, PDF, ICALP – Coleção Biblioteca Breve – Volume 41986, no site http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=54&Itemid=69
Leia mais sobre estes acontecimentos em <http://www.lithis.net/29>



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 1

1. a) Garrett, Machado e Eça foram literatos do mesmo século. O primeiro satirizou a receita popularesca do romance; o segundo condenou o seu colega realista português por ter plagiado o livro de Flaubert. Explique como a arte de Eça superou ao mesmo tempo os limites do folhetim popularesco dos românticos e a crítica de plágio do seu colega brasileiro.

b) Considerando o contexto econômico e moral da sua época, explique a posição de Eça de Queirós relativamente ao papel da família na sociedade.

c) O que quis dizer Eduardo Lourenço quando falou que Eça amou e odiou a sua pátria intensamente como nenhum outro autor da época?

**ATIVIDADE**

d) Descreva as atividades e as intenções do grupo da Geração de 70 do qual participou Eça de Queirós, voltado para a literatura realista como intervenção política.

RESPOSTA COMENTADA

1. a) Observe que Eça aproveita os elementos do folhetim (consulte o que são folhetins), mas sem desconsiderar o contexto cultural, criticando os costumes e mesmo causando impacto na descrição de cenas amorosas. Não deixe de considerar o que disse Silviano Santiago ao marcar a relevância de Eça, apesar das acusações de plágio de Machado com relação a O primo Basílio.

b) Para bem perceber a posição de Eça, releia não só o item 1 da aula como, principalmente, as próprias palavras do autor no link indicado no Boxe Multimídia. Não se esqueça de assinalar que Eça de Queirós pertence a uma época onde há rígida separação de funções na família para o homem e para a mulher.

c) Procure pensar na expectativa de Eça ao esperar ansiosamente os livros que chegavam de trem com as novidades e os progressos da Europa. Observe ainda como o exercício da diplomacia no exterior pode ter aguçado o seu espírito crítico. Veja que, nas duas situações, como leitor e como exilado, foi inevitável a comparação feita por Eça entre Portugal e os demais países europeus, capaz de gerar o seu ódio pelo atraso do seu país, concomitante ao amor, que busca denunciar para corrigir. Se quiser, incorpore as palavras de Eduardo Lourenço na sua resposta, desde que entre aspas.

d) Leia mais sobre esta geração e sobre a adesão de Eça ao Realismo como forma de mostrar os erros da sociedade. Não se esqueça de mencionar o combate travado em Coimbra contra o estilo romântico e a proposta das conferências em Lisboa a favor da intervenção do intelectual e da literatura no mundo.

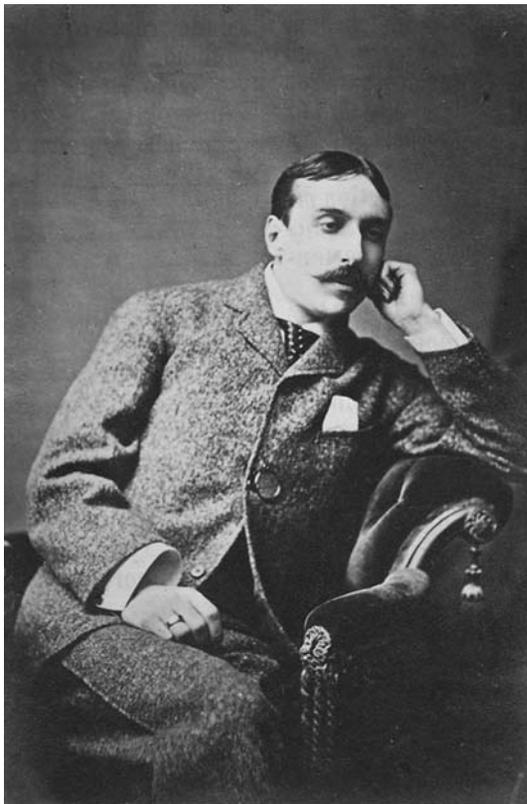
O QUE É UM AUTOR?

Podemos dizer que todo autor é um sujeito (ou cidadão), mas nem todo sujeito (ou cidadão) é autor. Ser autor significa assinar uma obra, pois sem obra não há autor. O nome do autor não é um nome próprio qualquer, distinguindo-se dos demais porque aponta, sobretudo, para a existência de uma obra. Assim, geralmente quando falamos em “Machado de Assis” estamos nos referindo às obras de Machado de Assis, e não ao cidadão Joaquim Maria Machado de Assis. Logo, ser autor significa exercer ou ter exercido uma função, a “função autor” segundo o filósofo Michel Foucault (1926-1984).

Esta função nem sempre foi reconhecida nas diferentes sociedades e épocas, bastando citar o anonimato encontrável nas novelas de cavalaria medievais. Disse Foucault que o autor, tal como o concebemos hoje, é uma invenção da Modernidade (século XV) para lhe cobrar responsabilidades em relação à sua obra, seja para celebrá-la, seja para condená-la.

Sabendo que o cidadão José Maria de Eça de Queirós (1845-1900) não se confunde com o produto da sua pena artística, podemos dizer que Eça de Queirós é um legítimo espécime de “autor moderno”, querendo significar um nome que abarca um conjunto de discursos reconhecidos pela sociedade ocidental na segunda metade do século XIX. Que conjunto é este? Um rol de roupa [lista de roupa para lavar] ou um bilhete de amor fazem parte desse conjunto? Onde começa e onde termina a obra de um autor? Não é o momento de responder a tais perguntas que fazem parte de outro ramo dos estudos, a Crítica Textual.

No entanto, graças às pesquisas queirosianas, podemos identificar na obra de Eça de Queirós um projeto literário em diálogo com o contexto sociopolítico do Portugal da época. Neste sentido, ser autor é, entre outras coisas, realizar um certo projeto literário que se revela materialmente sob a forma de uma obra, muitas vezes também teoricamente, como foi o caso de Eça na sua conferência e em outros escritos não literários. Para Saraiva e Lopes, este projeto abarca “uma evolução nítida, em que é possível discriminar claramente três fases” (SARAIVA e LOPES, 1969, p. 899).



Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/E%C3%A7a_de_Queir%C3%B3s_c._1882.jpg

Afiando a pena

Na primeira fase, agrupam-se as citadas “Notas marginais” ou *Prosas bárbaras*, que se opõem ao repertório ultrarromântico; as notas da viagem que fez ao Egito (1869) – postumamente publicadas; a novela *O mistério da estrada de Sintra* (1871), em coautoria com Ramalho Ortigão; a conferência no Casino Lisbonense (1871); e os folhetos “As farpas” (1871). Vejamos como Eça se pronuncia na conferência, ao adotar o Realismo como nova forma de arte:

[...] o Realismo é uma reacção contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; – o Realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mau na nossa sociedade (apud SARAIVA e Lopes, 1969, p. 900).

ROMANCE DE TESE

Do francês *roman à thèse*, trata-se de uma expressão em voga na literatura realista e naturalista francesa, que se propõe a demonstrar uma hipótese que, ao longo do romance, se comprova, como numa tese. Por exemplo, *Madame Bovary* pode ser considerado um romance de tese ao demonstrar que a desintegração da família é causada pela educação sentimental das mulheres. Baseia-se na concepção determinista do indivíduo como produto do meio, defendida por Taine.

HIPÓLITO TAINÉ (1828-1893)



Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Hippolyte_Taine_with_cat.jpg

Pensador francês do século XIX, cujas ideias tiveram uma grande ressonância na época. Na literatura, constituíram a base teórica do Realismo e do Naturalismo. Expôs, em *Filosofia da arte* (1865-1869), os conceitos básicos de um método estético e crítico essencialmente casualista-determinista, analisando as obras artísticas e literárias como o resultado da raça, do meio e do ambiente (tanto físico como histórico-geográfico).

Em carta a Teófilo Braga (12/03/1878), Eça manifesta mais concretamente a sua convicção do Realismo como forma de arte destinada a realizar um grande inquérito à sociedade portuguesa:

A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas. É o meu fim nas *Cenas da vida portuguesa*. É necessário acutilar [golpear] o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso e, com todo respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir *as falsas interpretações e falsas realizações* que lhe dá uma sociedade podre (QUEIRÓS, 2000, p. 918).

Nesta época, o futuro grande romancista afiava a sua linguagem para melhor cumprir o seu projeto literário que se materializa na segunda fase.

Retratando a sociedade

Na segunda fase da sua carreira literária, Eça cumpre metodicamente este inquérito à sociedade portuguesa, ocupando-se de um certo aspecto em cada obra. Em *O crime do padre Amaro* (1875) focaliza a influência maléfica do clero na burguesia provinciana, influenciado pela crítica histórica dos Evangelhos feita pelo francês Ernest Renan. A narrativa se passa entre os anos 1860 e 1870, em uma província chamada Leiria, para onde o padre Amaro é transferido, contando a história de como ele se tornou padre. Após perder os pais, que serviram a uma marquesa, Amaro se torna o seu protegido. Esta planeja criá-lo para o sacerdócio, apesar da ausência de vocação e de interesse do jovem. Mas os impulsos sexuais do padre não cessam e, pelo contrário, se acentuam quando ele conhece Amélia, com quem viverá uma paixão. Eça aproveita a história para passar a crítica que pretende, fazendo da sua obra um **ROMANCE DE TESE**, segundo o método de **HIPÓLITO TAINÉ**.



Você pode saber mais sobre o enredo em: http://guiadoestudante.abril.com.br/estude/literatura/materia_409866.shtml

Na passagem que segue, o padre acaba de se alojar na pensão da mãe de Amélia, depois de ser apresentado à bela rapariga:

– Sobe, filha. Aqui está o senhor pároco. Chegou agora à noite, sobe!

Amélia tinha parado um pouco embaraçada, olhando para os degraus de cima, onde o pároco ficara, encostado ao corrimão. Respirava fortemente de ter corrido; vinha corada; os seus olhos vivos e negros luziam; e saía dela uma sensação de frescura e de prados atravessados (QUEIRÓS, s.d., p. 10-11c).

Logo depois, instalado na pensão,

O pároco fechou a porta do quarto. A roupa da cama entreaberta, alva, tinha um bom cheiro de linho lavado. Por cima da cabeceira pendia a gravura antiga dum Cristo crucificado. Amaro abriu o seu Breviário, ajoelhou aos pés da cama, persignou-se; mas estava fatigado, vinham-lhe grandes bocejos; e então por cima, sobre o teto, através das orações rituais que maquinalmente ia lendo, começou a sentir o tique-tique das botinas (QUEIRÓS, s.d., p. 10-11c).

N’O *primo Basílio* (1878), Eça busca retratar a classe média lisboeta, focalizando tipos psicológicos em torno da família burguesa que se arruína pelo adultério, como veremos a seguir, na seção “Eça e a paixão” (no item “Pobre Luísa – O *primo Basílio*”).

Em *A capital*, publicado postumamente em 1925, encena-se a corrupção nos meios literários de Lisboa através dos dissabores de um jovem cheio de ilusões que vem para a capital tentar a sorte sem sucesso.

Os *Maias* (1888), romance que focaliza a alta burguesia e seu entorno, representam a última obra de Eça realizada dentro deste objetivo de retratar a sociedade portuguesa, rematando a sua campanha crítica. Focalizaremos mais detalhadamente este romance também na seção “Eça e a paixão” (no item “Um vencido na vida”).

A tragédia da rua das Flores não foi publicada em vida, mas bem tardiamente em 1980, talvez em virtude da ousadia do tema – o incesto –, que, por sinal, não é novo, fazendo parte das nossas matrizes culturais em várias versões do drama de Édipo.

Em *A relíquia* (1887), novamente se manifesta o anticlericalismo de Eça. A crítica ao imoral comércio de falsas relíquias para avivar a fé católica já despontava em “As farpas”, quando Eça condena com muito

humor os padres missionários que rezavam missa e que, por meio de caixeiros, “vendiam”, na porta das igrejas as relíquias que depois benziam durante o ofício litúrgico.

Todos aqueles que têm observado as missões e a venda de relíquias, sabem, além disso, que a certeza principal que se dá aos devotos – é que a relíquia comprada os absolve de antemão de todo o pecado. De modo que o cidadão, depois de pagar e meter na algibeira a sua relíquia (rosário, lasca de lenho santo, pedaço de sudário, bocado da túnica da Virgem) julga-se na graça de Deus e na permissão de toda a fantasia! Daí por diante pode alterar na taberna, espancar o vizinho, maltratar a mulher, roubar quem passa: não tem ele bem guardada no peito a relíquia que o absolve, que lhe salva a alma? (QUEIRÓS, s.d., p. 69-71b – Farpa XXXVII)

Observe que, além de imoral, o comércio forma maus cristãos.

No seu enredo, *A relíquia* narra em primeira pessoa a viagem de Teodorico Raposo à Palestina, custeada por sua tia velha, rica e beata, com o objetivo de lhe trazer uma relíquia santa. No entanto, o personagem prefere as aventuras eróticas às peregrinações santas. Ao voltar para casa, o destino lhe prega uma peça, ocorrendo a troca involuntária de certos embrulhos. Na cena que se segue, diante da tia e dos padres que frequentam a casa, ele mostrará o que trouxe para a tia:

E agora, para que cada um esteja prevenido e possa fazer as orações que mais lhe calharem, devo dizer o que é a relíquia...

Tossi, cerrei os olhos:

– É a coroa de espinhos!

Esmagada, com um rouco gemido, a Titi aluiu [vacilou] sobre o caixote, enlaçando-o nos braços trêmulos... [...]

Acordando do seu langor, trêmula e pálida, mas com a gravidade de um pontífice, a Titi tomou o embrulho, fez mesura aos santos, colocou-o sobre o altar; devotamente desatou o nó do nastro [fita, cadarço] vermelho; depois, com o cuidado de quem teme magoar um corpo divino, foi desfazendo uma a uma as dobras do papel pardo... Uma brancura de linho apareceu [...] (QUEIRÓS, s.d., p. 127d).



Pausa para o cafezinho

Que brancura de linho era essa que em nada se assemelha à suposta coroa de espinhos de Cristo? O que você acha que apareceu nesse embrulho para espanto de todos e a desgraça do sobrinho da Titi rica? Enquanto descansa, se estiver com acesso à internet disponível, passe os olhos sobre esta controvertida obra de Eça de Queirós neste endereço (<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb000017.pdf>) e descubra. Caso não consiga verificar o texto agora, leia-o assim que puder, pois valerá a pena.

Reflexão e maturidade

Depois de afiar seu arsenal e de retratar a sociedade, Eça de Queirós entra numa terceira fase em que abandona o projeto reformador em razão de sua inviabilidade. Ingressa num momento mais maduro em que busca se reconciliar com seu país, sem deixar de lado a verve irônica e humorística. Segundo Saraiva e Lopes, neste momento “há sempre uma personagem a dominar a cena”. Em *A correspondência de Fradique Mendes* (1900), o personagem é um diletante voltado para si mesmo, completamente desligado de finalidades coletivas. Em *A cidade e as serras* (1900), que é uma ampliação do conto “A civilização”, o herói redescobre as delícias da vida rural na sua propriedade do interior, depois de uma longa e tediosa temporada de luxo e prazeres na sofisticada Paris recém-modernizada. Em *A ilustre casa de Ramires*, publicado também em folhetins, temos a figura de um fidalgo rural arruinado que tenta recuperar a antiga alma e honra para si e sua ancestral família, fazendo um contraponto com o próprio Portugal decadente da época, que urgia levantar-se. Este romance será estudado mais detidamente na próxima aula, recomendando-se desde já a sua leitura, que pode ser feita no site: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=7529

As obras desta época revelam um autor que superou o radicalismo combativo da primeira fase, com personagens mais ambíguos, revendo as teorias deterministas e abandonando o modelo do romance de tese. Passados 20 anos, Eça aceita publicar “As farpas” no volume *Uma campanha alegre*, em cujo prefácio mostra, segundo Eduardo Lourenço, “uma lucidez intelectual e ética” que reconhece os exageros

da juventude. Diz o escritor: “Mas quem era eu, que forças ou razão superior recebera dos deuses para assim me estabelecer na minha terra em justiceiro destruidor de monstros?” (apud LOURENÇO, 1992, p. 96). Encontramos esta mesma atitude no personagem Zé Fernandes, narrador d’*A cidade e as serras*, que, frente ao amigo Jacinto, rico defensor do máximo de civilização e de progresso na vida moderna, mostra-se extremamente tolerante: “Mas concordei, porque sou bom, e nunca desalojarei um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia” (Queirós, 1996, p. 13). Esta declaração, embora não seja do autor, mas de um personagem **ALTER-EGO** de Eça, revela uma alma que não pretende mais transformar pessoas, aceitando-as como são, o que pode representar uma nova atitude mental de Eça diante de Portugal.

ALTER-EGO

Do latim *alter* = outro; *ego* = eu, pode ser entendido literalmente como *outro eu*, outra personalidade de uma mesma pessoa. Em análises literárias, indica um personagem como sendo a expressão da personalidade do próprio autor de forma geralmente não declarada.

Esta última fase corresponde ao período em que os integrantes da intrépida Geração de 70 voltaram a se reunir e se autodenominaram “Os vencidos da vida”, revelando, neste comportamento, uma revisão do reformismo anterior. O grupo reunia-se para jantares e convívios semanais em espaços públicos ou nas casas dos seus membros, tendo-se mantido ativo entre os anos de 1887 a 1894. Nem aqui o nosso autor dispensou a sua habitual ironia ao referir-se aos “vencidos” como *grupo jantante*.

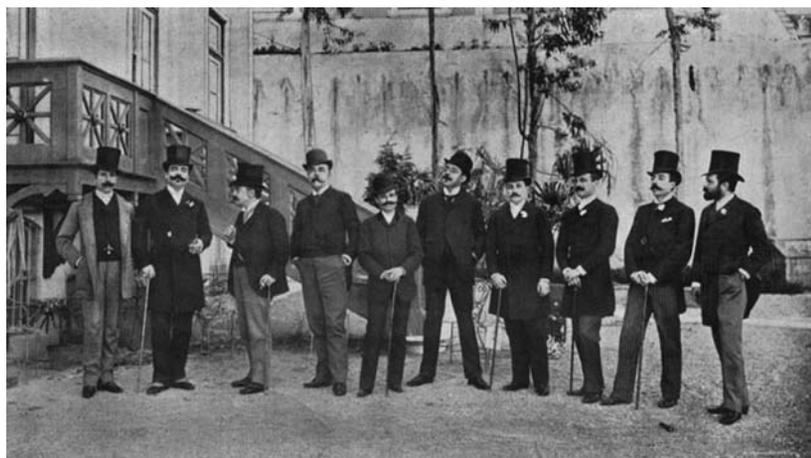


Figura 9.1: Na foto, Eça de Queirós é o penúltimo da esquerda para a direita.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vencidos_da_Vida.jpg



Você pode saber mais sobre “Os vencidos da vida”, consultando http://pt.wikipedia.org/wiki/Vencidos_da_Vida

Sobre o projeto literário de Eça, pode-se encontrar em todas as fases um forte comprometimento com a identidade cultural de Portugal, que na época vivia a turbulenta passagem de reino a república, proclamada somente em 1910. Apesar do *deslocamento*, motivado por missões diplomáticas, a *escrita* de Eça não se desprega do território nacional, em obras ambientadas em cidades e no meio rural, para enaltecer ou para lamentar a pátria. Em *A ilustre casa de Ramires* o herói emigra para uma possessão africana do império português. Será que ele volta? Veremos...

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. a) Explique o que representou a primeira fase como expressão literária e política na carreira de Eça ao lado de outros intelectuais da época.

b) Eça concretizou o projeto das “cenas portuguesas” na segunda fase da sua carreira, adotando o modelo do “romance de tese” e o determinismo à moda de Taine. Sob esta perspectiva: I) relacione a coluna da direita com as obras da esquerda; II) desenvolva uma destas correspondências usando as suas próprias palavras.

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------------------|
| (1) <i>O crime do padre Amaro</i> | () crítica à classe aristocrata dominante |
| (2) <i>O primo Basílio</i> | () crítica ao clero |
| (3) <i>Os Maias</i> | () crítica à religiosidade |
| (4) <i>A capital</i> | () crítica aos meios literários |
| (5) <i>A relíquia</i> | () crítica à família burguesa |

c) Que direções tomou a obra de Eça depois da virada no seu teor combativo inicial?



ATIVIDADE

RESPOSTA COMENTADA

2. a) Leve em conta as obras que serviram de base para a concepção do projeto literário de Eça de Queirós, principalmente “As farpas”, em colaboração com Ramalho Ortigão. Não se esqueça de mencionar a importante participação de Eça na Geração de 70, ao lado de colegas com quem enfrentou em Coimbra e em Lisboa a hegemonia do Romantismo já decadente.

b) Associe cada uma das obras da segunda fase ao aspecto da realidade que se torna alvo da crítica de Eça. Por exemplo, *O crime do padre Amaro* é uma forte denúncia à falta de vocação religiosa do clero. Não deixe de mostrar como, nesta crítica, há uma ideia de “romance de tese” aliada a uma concepção determinista do homem (ou seja, a falta de vocação determinando a má conduta dos sacerdotes).

c) Relacione as obras que marcam a última fase do autor, mostrando a sua tolerância em relação à realidade de Portugal, seja através do prefácio da nova edição de “As farpas”, sob o título “Uma campanha alegre”, seja pela composição de personagens menos representativos de camadas sociais. Leve em conta que nessa época Eça parece desistir do “romance de tese” e de sua base determinista. Não se esqueça de se referir aos “Vencidos da vida”, visto autoironicamente por Eça como “grupo jantante”.

FAMÍLIA NUCLEAR

Constituída de pai, mãe e filhos, centrada nos afetos entre seus membros, fruto da escolha romântica dos cônjuges, objeto dos estudos de Freud na época vitoriana. Difere das famílias de linhagem da Idade Média, do modelo aristocrata do Antigo Regime (pais, filhos, clientes) e do padrão troncal ou da família extensiva do norte de Portugal (pais, filhos, avós, criados, parentes).

EÇA E A PAIXÃO

Se na época de Garrett a **FAMÍLIA NUCLEAR** burguesa era ainda uma instituição bastante incipiente, ao longo do século ela vai ganhando importância até tornar-se sacrossanta na visão do Realismo, como bem mostra Eça em *O primo Basílio*. Vivendo numa época em que já está consolidado o novo tipo de família, Eça vai denunciar as suas contradições como nocivas para o desenvolvimento do país. Infere-se, daí, a importância que dá a esta instituição como base da sociedade, lamentando a sua dissolução atribuída, em parte, aos males do Romantismo que ele pretende combater, como ocorre em *O primo Basílio* e *n’Os Maias*.

Há o caso especial de *Alves & cia.*, novela sintomaticamente não publicada em vida do autor, que representará, ironicamente ou não, o sucesso da “receita” realista em que a família nuclear burguesa é a sustentação da nova ordem econômica capitalista (ao homem, os

negócios; à mulher, o lar e os filhos), permitindo um equilíbrio entre o mundo público e o privado no século XIX.

Pobre Luísa – O primo Basílio

Ao contrário da trágica heroína francesa que dá nome ao romance de Flaubert, Luísa é a pobre heroína portuguesa que nem ao menos dá título ao famoso romance queirosiano, numa homenagem irônica ao primo canalha. Ela é a mulher que incorpora totalmente a ordem patriarcal, restrita ao lar, sentindo-se assim protegida pelo marido. No entanto, como uma criança entediada que faz travessuras, transgredir a moral tentando manter as aparências. Ao supor que perdeu a consideração de Jorge, afunda-se num processo de autodesvalorização que lhe é fatal no final do romance. Seu caráter marcadamente infantil e dependente da valorização do homem corresponde ao ideal feminino da época, concebido desde o século XVIII sob a pena de Rousseau e outros. A estratégia narrativa de Eça faz de Luísa a vítima de si mesma, já que inusitadamente dois homens estão dispostos a perdoá-la: Jorge, o marido bom, na narrativa principal que, ao vê-la sucumbir de novo à doença pela vergonha do seu erro, não só a perdoa como lhe pede perdão:

Escuta-me. Ouve, pelo amor de Deus. Não estejas assim, faze por melhorar. Não me deixes neste mundo, não tenho mais ninguém! Perdoa-me. Dize que sim. Faze sinal que sim ao menos. Não me ouve, meu Deus! (QUEIRÓS, s.d., p. 364e).

E Ernestinho, o dramaturgo amigo da família, que no enredo do seu melodrama faz o personagem-marido perdoar a esposa adúltera. Este espelhamento da peça teatral na narrativa do romance, como já focalizamos no item “Receita de popularidade” (Introdução da aula), foi uma estratégia arguta de Eça para criticar não somente o adultério, mas a mentalidade patriarcal que formou os caracteres em cena. Neste contexto, Luísa é como um cãozinho treinado a funcionar sempre de um mesmo jeito e que, quando pego em flagrante delito, não encontra em si a autoestima necessária para sobreviver ao erro, perdoado por todos, mas não por ela mesma.

Ao lado disso, o romance inova pela representação ousada de práticas sexuais reprimidas na época vitoriana. Diz Peter Gay que

Eça de Queirós estabelece o clima erótico [...] já em suas primeiras páginas. Luísa, atraente e sensível, acaricia a orelha [...] como seu marido dedicado e ativo, Jorge, acaricia a barba. [...] Jorge, às vésperas de partir numa viagem [...] deixa a mente vagar pelos “prazeres da noite” que ele e sua mulher gozaram, [...] (GAY, 2000, p. 154).

Mais adiante o crítico se refere aos encontros eróticos adúlteros entre Luísa e o primo, cujo próximo parentesco acrescenta um sabor de incesto à relação. Enquanto em *Madame Bovary*, Flaubert se limitou a dizer que Emma Bovary “entregou-se” pela primeira vez ao amante, chorando e escondendo o rosto, Eça faz Luísa murmurar baixinho “Jesus! Não! Não!” e depois diz que “seus olhos cerraram-se”. De ousadia em ousadia, diz o narrador a respeito da relação entre os amantes: “E lentamente, vendo aquela docilidade, Basílio não se dava ao incômodo de se constranger; usava dela, como se a pagasse!” (QUEIRÓS, s.d., p. 175e). A ousadia se acentua um certo dia em que Luísa, tonta de vinho, se mostra irresistível ao amante:

Basílio se ajoelha, beija os pés de Luísa, sobe para beijar seus joelhos, e “fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: – Não! Não!”, o tipo de recusa que Basílio havia muito aprende- ra a interpretar como um assentimento. “E quando saiu de seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate, e murmurou repreensivelmente: – Oh Basílio” (GAY, 2000, p. 155).



Veja a passagem completa desta cena em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7530, p. 189-190.

A transgressão da sexualidade é um tema recorrente na obra de Eça de Queirós, quer sob a forma de adultério (n’O *primo Basílio*, em *Alves & cia*). E, extensamente, em personagens secundários d’*Os Maias*), quer sob a forma de incesto n’*Os Maias* (entre irmãos), na *Tragédia da rua das Flores* (entre mãe e filho) e também entre primos-irmãos, Luísa e Basílio. Este último, terminada a aventura com a prima, diz cinicamente ao seu amigo visconde que “o romance era agradável, muito excitante; porque era muito completo! Havia o adúlteriozinho, o incestozinho” (idem, p. 216).

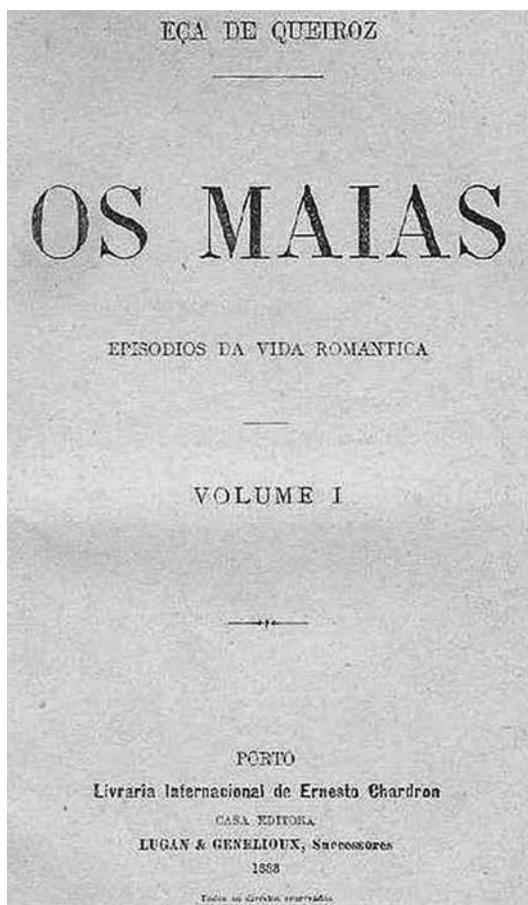


Figura 9.2: Primeira edição d’*Os Maias*, 1888.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Os_Maias_Book_Cover.jpg

Carlos da Maia, o protagonista do romance de Eça de Queirós, reedita o falhanço do Carlos de *Viagens na minha terra*, de Garrett. O romance faz um retrato muito pessimista de Portugal em comparação com as “civilizações superiores” da França e da Inglaterra, principalmente. Tirando a natureza (o Tejo, Sintra, a bela Quinta de Santa Olávia), é tudo uma “choldra ignóbil”. Como em outras obras, os políticos são mesquinhos, ignorantes ou corruptos; os homens das Letras são boêmios e dissolutos, retrógrados ou distantes da realidade concreta; os jornalistas, boêmios e venais; os homens, incompetentes; as mulheres, deselegantes. Para cúmulo de tudo isto, os protagonistas acabam como “vencidos da vida”, ou seja, sem nenhuma perspectiva de futuro, a não ser as

reuniões e os jantares com amigos. Ao final, Carlos da Maia e João da Ega dizem que o apetite humano é a causa de todos os seus problemas e que, portanto, nunca mais terão apetites, mas logo a seguir dizem que lhes está a apetecer um “prato de paio com ervilhas” e partem às pressas para apanhar o “eléctrico”.

Mais do que crítica de costumes, o romance mostra-nos um país – sobretudo Lisboa – que se dissolve, incapaz de se regenerar. Muitos críticos interpretaram este romance como um lamento simbólico pela cultura endógena, autocrada e improdutiva de Portugal no final do século XIX.

O protagonista Carlos da Maia é órfão de um pai fraco e romântico que se suicida ao saber que a esposa fugiu com um italiano. O menino é criado à inglesa pelo avô, Afonso da Maia. Quando o neto volta de Coimbra com o diploma de doutor em Medicina, ele reabre o Ramalhete para lá desfrutar da riqueza de sua classe em companhia de amigos.



Para conhecer melhor o enredo desta monumental obra, consulte o site http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Maias#Resumo_da_obra ou <http://lithis.net/36>

A certa altura, o destino tece uma armadilha em torno de Carlos e de uma formosa dama, Maria Eduarda, que chega à Lisboa com o marido e a filha, hospedando-se num hotel de luxo. A menina adoece e a mãe recorre aos serviços do doutor Carlos da Maia. Na cena a seguir, a linguagem descritiva de Eça é como uma pele que treme de desejo, como se houvesse dedos nas pontas das palavras que tocam o leitor na emoção de um duplo contato. Carlos vai aos aposentos de Eduarda, sendo recebido pela criada francesa:

Melanie voltou, pedindo a *monsieur le docteur* para entrar um instante no gabinete de *toilette*. [...] Carlos ficou só, na intimidade daquele gabinete de *toilette*, que nessa manhã ainda não fora arrumado. Duas malas, pertencentes decerto a *madame*, enormes, magníficas, com fecharias e cantos de aço polido, estavam abertas: de uma trasbordava uma cauda rica, de seda forte cor de vinho: e na outra era um delicado alvejar de roupa branca, todo um luxo secreto e raro de rendas e

baptistes, de um brilho de neve, macio pelo uso e cheirando bem. [...] Mas o olhar de Carlos prendia-se sobretudo a um sofá onde ficara estendido, com as duas mangas abertas, à maneira de dois braços que se oferecem, o casaco branco de veludo lavrado de Gênova com que ele a vira, a primeira vez, apear-se à porta do hotel. O forro, de cetim branco, não tinha o menor acolchoado, tão perfeito devia ser o corpo que vestia: e assim, deitado sobre o sofá, nessa atitude viva, num desabotoado de seminudez, adiantando em vago relevo o cheio de dois seios, com os braços alargando-se, dando-se todos, aquele estofado parecia exalar um calor humano, e punha ali a forma de um corpo amoroso, desfalecendo num silêncio de alcova. Carlos sentiu bater o coração. Um perfume indefinido e forte de jasmim, de marechala, de tanglewood elevava-se de todas aquelas coisas íntimas, passava-lhe pela face como um bafo suave de carícia... (QUEIRÓS, 1986, p. 442-443).



Alimentados por estas fulgurantes imagens que antecipam a paixão que unirá Carlos e Eduarda, vejam como esta passagem foi tratada na minissérie produzida pela TV Globo, ajustando o tempo entre 2.44 e 2.45 minutos no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=vyC3qCbPzrE&feature=relmfu>.

Para acessar outras passagens do romance *Os Maias*, recorra a http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=2683

Ajuste entre afeto e negócios – *Alves & cia.*

Com os mesmo ingredientes romanescos de *O primo Basílio*, mas em tom farsesco, a novela *Alves & cia.* retrata o mundo público nitidamente caracterizado pela sociedade comercial que une dois homens como sócios de uma próspera firma de importação/exportação, a firma Alves & Machado. Eles são os representantes de um Portugal que está dando certo, vendendo vinho para as colônias e para o mundo. No entanto, ao lado de um matrimônio aparentemente perfeito de Godofredo Alves com Ludovina, está o demônio do outro que desfaz a paz doméstica e põe em risco igualmente o sucesso da firma. A interdependência entre o mundo dos negócios (o público) e o mundo familiar (o privado) exigirá a manutenção da ordem sob pena de soçobram os dois mundos. Depois de muitas peripécias envolvendo providências para “lavar a honra” do

marido sem o derramamento de sangue em duelo, tudo se ajeita para que a paz e a amizade voltem ao lar e aos negócios. Abandonando qualquer solução radical para o problema, Eça compõe um folhetim leve em que a verdade da traição, como em *Dom Casmurro*, permanece ambígua. O enredo se resolve no perdão do deslize concedido pelo marido, restaurando-se a família e a aliança comercial que, daí para frente “crescia, enriquecia” (1994, p. 149).

Há controvérsias sobre a época da produção desta novela. Alguns dizem que foi em 1877, mas o tom leve do texto não parece se enquadrar no plano das “Cenas da vida portuguesa”. Outros dizem que foi em 1887, quando Eça fazia a revisão da segunda edição de *O primo Basílio*, premido talvez pela necessidade de dar um final feliz a um caso de adultério. Outros ainda dizem que foi em 1891, quando Eça estava amadurecido e compassivo em relação aos erros da condição humana. Como teve publicação póstuma, apresenta algum inacabamento e teve o título atribuído pelo primeiro editor.

A obra foi adaptada para a TV portuguesa e exibida em 26 de setembro de 1974. Sob um novo título – *Amor & cia.* (1999) –, o texto foi adaptado para o cinema por Helvécio Ratton num filme bastante premiado, protagonizado por Marco Nanini, Patrícia Pilar e Alexandre Borges.



Assista ao trailer do filme em:
<http://www.youtube.com/watch?v=ZNJHZI76Mso&feature=relmfu>

CONCLUSÃO

A cisão entre os mundos privado e público que chegou às sociedades ocidentais juntamente com a burguesia e o liberalismo é apenas aparente. Os dois mundos se completam. Eça mostra a forma mal-sucedida (*O primo Basílio*) e a bem-sucedida (*Alves & cia.*). Até que ponto a sua obra partilha da primeira posição, que condena o adultério como desagregador da sociedade? Até que ponto encontra soluções

alternativas? Quem dirá a verdade sobre isso? Podemos ler *Alves & cia.* apenas na ironia, como farsa. Ou será que na farsa está a opinião mais remota e escondida do autor? O autor é isto, uma entidade enigmática, e não apenas um nome que assina as obras e que é elogiado pela crítica. O autor é principalmente aquele que se mostra/esconde no texto e, ao lançar os dados, deixa ao leitor a tarefa de pensar por conta própria. Daí a importância desta obra que resiste ao tempo como literatura e como fonte de adaptações intersemióticas de vários tipos.

ATIVIDADES FINAIS

Atendem aos Objetivos 1, 2 e 3

1. Considerando a abordagem da paixão e sua relação com a família e a sociedade em *O primo Basílio*, assinale apenas as afirmações corretas:

- a) () Luísa é uma heroína forte e pura, contrária a deslizes eróticos, que enfrenta o mundo de cabeça levantada.
- b) () Segundo Silviano Santiago e Peter Gay, o romance citado traz inovações tanto na forma quanto na representação de cenas ousadas para a época.
- c) () O romance de Eça de Queirós não se mostra criativo em relação ao modelo francês por reduplicar o drama da história principal.
- d) () Luísa é uma pobre burguesinha lisboeta, de caráter infantil e dependente, que se envolve com o primo para dar emoção à sua vida de esposa no século XIX.
- e) () Eça critica o adultério, mas também o patriarcalismo que induz as mulheres ao erro, levando o marido a pedir perdão à esposa adúltera.
- f) () A notação impressionista da realidade e a ironia não são características do estilo de Eça.
- g) () Seguindo o modelo do romance realista, Eça faz uso de personagens “tipos”, representativos dos vários aspectos da sociedade portuguesa.

2. Explique por que, ao compor um quadro dos tipos e costumes da sociedade oitocentista portuguesa no romance *Os Maias*, Eça usa o protagonista como metonímia de um Portugal brasonado (aristocrata) que não deu certo.

3. Para você, em que momento da carreira literária Eça teria escrito *Alves & cia.*? Por quê?

4. Se você fez a pesquisa proposta na Introdução, que tal arriscar uma interpretação dos resultados sobre a popularidade da literatura portuguesa no Brasil?

RESPOSTA COMENTADA

1. Luísa é uma personagem que sofre as carências e limitações da mulher burguesa oitocentista: sonha aventuras românticas e eróticas que depois lhe causam vergonha e arrependimento a ponto de adoecer. Jorge e Basílio são personagens masculinos típicos da sociedade, representando, respectivamente, o marido bom e ciumento e o amante cínico e atraente. Apesar de o adultério ser um tema comum nos romances do século XIX, Eça compõe uma obra que usa inovadoramente o *mise en abyme* e cenas eróticas fortes. Sob o ponto de vista formal, O primo Basílio segue o estilo vigente, mas também o ultrapassa na descrição das cenas e na crítica indireta do narrador aos tipos e situações da época. Assim, as alternativas corretas são b, d, e, g.

2. Depois de sua fase idealista e combativa, Eça de Queirós fez parte de um grupo autodenominado “Vencidos da vida”, que perdera as ilusões sobre a possibilidade de reforma da sociedade portuguesa. O protagonista d’Os Maias, juntamente com o seu amigo revolucionário João da Ega, experimentam juntos no final do romance um sentimento semelhante.

3. Consulte o site http://pt.wikipedia.org/wiki/E%C3%A7a_de_Queiroz e observe que as três datas – 1877, 1887 e 1891 – equivalem a momentos diferentes da carreira literária de Eça. Desenvolva uma explicação própria para justificar a época em que ele teria escrito os originais de *Alves & cia.* Por exemplo, se você optar pela data de 1887, é preciso argumentar que o autor passava dos 40 anos, concluía *Os Maias* e abandonava o projeto das “Cenas da vida portuguesa”.

4. Em seus resultados, se mais de 50% das pessoas consultadas indicaram o nome de Eça de Queirós, pode-se concluir que o autor do século XIX continua bem popular entre nós. Se, além disso, mais de 50% do entrevistados mencionaram pelo menos uma de suas obras, certamente ele ainda tem leitores entre os brasileiros.

RESUMO

Como Garrett, Eça faz a observação da pátria de perto (Coimbra, Lisboa) e de longe (o mundo), o que favoreceu a sua “anatomia” de Portugal num momento de crise, iniciado no deslocamento da família real para o Brasil em 1808. Nos primeiros escritos (“As farpas”), há o ataque aos costumes e ao país em geral. A crítica à família é sintomática desta situação, já que no século XIX ela foi no plano do privado o pilar para os negócios da vida pública capitalista e burguesa. Na interpretação deste país atrasado em relação à Europa, o amor e o ódio à pátria explicam, segundo Eduardo Lourenço, esta ambivalência na obra de Eça, em que a forte crítica denota o desejo de reformá-la.

Embora o cidadão não se confunda com a sua obra, Eça de Queirós é um legítimo espécime de “autor moderno”: seu nome abarca um conjunto de discursos que permite depreender um projeto literário em diálogo com o contexto sociopolítico do Portugal da época. Segundo Saraiva, a obra abrange três fases. Na primeira, entusiasmado com o Realismo como nova forma de arte, Eça participou da Geração de 70 para combater o Romantismo tardio e a situação de desvalia da pátria, a princípio na Questão Coimbrã, depois nas Conferências Democráticas em Lisboa. Nessa idade juvenil, Eça afia a sua pena nas “Notas marginais” ou *Prosas bárbaras*, nas notas da viagem ao Egito e, com o amigo Ramalho Ortigão, na novela *O mistério da estrada de Sintra* (1871) e nos folhetos “As farpas” (1871). A segunda fase da sua carreira literária corresponde ao seu declarado projeto de retratar a sociedade portuguesa cumprindo-o metodicamente ao ocupar-se de aspectos distintos em cada obra. Adota o “romance de tese” e as ideias deterministas de Taine para denunciar os males causados pela religiosidade equivocada (*O crime do padre Amaro*, *A relíquia*), pelos transtornos do adultério na família (*O primo Basílio* e outros), pela corrupção dos meios literários (*A capital*), pela improdutividade da classe dominante (*Os Maias*), etc. Na sua fase final, Eça abandona o projeto reformador em razão de sua inviabilidade, reconciliando-se com seu país. Dá destaque a um personagem, como fez em *A correspondência de Fradique Mendes*, um diletante voltado para si mesmo; em *A cidade e as serras* (1900), em que o herói redescobre as delícias da vida rural; e em *A ilustre casa de Ramires*, em que um fidalgo rural arruinado tenta recuperar a antiga alma e honra da família e do próprio Portugal decadente da época. Neste momento, Eça reflete sobre a sua mudança: “Quem

era eu, que força ou razão superior recebera dos deuses para assim me estabelecer na minha terra em justiceiro destruidor de monstros?" (QUEIRÓS, s.d., p.3b). Considerando a abordagem da paixão e sua relação com a família e a sociedade nas obras estudadas, pode-se dizer que *O primo Basílio* ultrapassa a simples cópia do romance de Flaubert, seja pela ousadia nas cenas do amor adúltero, seja na maestria da composição narrativa especular encaixada na obra. *N'Os Maias*, os desvarios da paixão incestuosa são engenhosamente anunciados em cenas de intenso erotismo indireto. Em *Alves & cia.*, não publicado em vida, a família se alia harmoniosamente ao mundo dos negócios, pelo acolhimento e a ultrapassagem da paixão. Ao fim dos primeiros, a infelicidade é o fruto inevitável da paixão romântica; no último, a razão se alia à paixão como final feliz da família aliada aos negócios.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Estudo do romance *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós.

LEITURAS RECOMENDADAS

Recomendamos, ao menos em parte, a leitura das obras referidas, destacando-se desde já a necessidade da leitura de *A ilustre casa de Ramires*, encontrável em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7529

Escrever a casa portuguesa

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

10

Meta da aula

Ler e analisar gradualmente o romance *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, sob o perspectiva dos eixos Território, Escrita e Deslocamento.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. relacionar Território, Escrita e Deslocamento ao tempo dos Ramires: a pátria no presente, a novela no passado, o futuro em África;
2. reconhecer o papel da novela na economia narrativa do romance, confrontando a vida e a obra do protagonista;
3. avaliar a casa/pátria portuguesa em trânsito migratório e imperialista para a África.

Pré-requisitos

Ter em mãos o romance *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós. Caso não o tenha em casa ou não o encontre em biblioteca, você pode recorrer aos sites que se seguem: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7529 ou <http://metalibri.wikidot.com/p:queiroza-casaramires-001> (este com notas explicativas); ter acesso a um dicionário de português, como o *Caldas Aulete*, o *Aurélio* ou o *Dicionário da Língua Portuguesa On-Line – Priberam*, disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>.

INTRODUÇÃO

É UMA CASA PORTUGUESA COM CERTEZA...

Quase todos conhecem a canção “Uma casa portuguesa”, imortalizada na voz da fadista Amália Rodrigues. Vamos escutá-la e acompanhar a letra da música no site <http://letras.mus.br/amalia-rodrigues/230953/>, sabendo que há outras versões disponíveis na internet.

Como você deve ter percebido, a canção enaltece uma certa casa portuguesa com a “alegria da pobreza”, onde no “conforto pobrezinho” há fartura de carinho, bastando “poucoquinho p’ra alegrar/ uma existência singela [...]” onde há “amor, pão e vinho/ e um caldo verde, verdinho/ a fumegar na tigela”. O poema foi composto por Reinaldo Ferreira em 1950, na colônia portuguesa africana de Moçambique, e enfatiza as referências de um Portugal pequenino, centrado em tradicionais padrões agrícolas, avesso à industrialização, sob um modelo de identidade forjada pelo governo de Salazar para evitar conflitos sociais. A interpretação de Amália Rodrigues e seu sucesso no Brasil e no mundo encontram-se vinculados às ações de propaganda do governo salazarista dentro e fora do país, numa tentativa de apagar a imagem do atraso de Portugal em pleno século XX

Os historiadores sabem que esse esforço foi um “tapar o sol com a peneira”, pois a casa portuguesa estava em crise havia séculos, como bem representaram os seus artistas da literatura ao desdobrarem a palavra “casa” em muitas inflexões metafóricas. Já Camões, ao terminar a sua triunfante epopeia, mostrou-se desiludido ao ver a pátria “metida no gosto da cobiça e na rudeza de uma austera e vil tristeza”. Vimos o “avesso do Império” anunciado por Gil Vicente, ao entrarmos na casa “adulterada” do *Auto da Índia*. Visitamos a casa de Joaninha e palmilhamos o interior da pátria desarranjada por lutas civis nas *Viagens de Garrett*. Estivemos à porta de lares pequeno-burgueses destruídos não só por sujeitos inescrupulosos como o primo Basílio e o padre Amaro, mas também pelo provincianismo da sociedade portuguesa. Por fim, aproximamo-nos de uma família da classe dominante que se arruína no aristocrático endereço lisboeta com que o autor inicia *Os Maias*:

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no Outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janellas Verdes, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete. Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, [...] tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica [...] (QUEIRÓS, s.d., p. 5a).

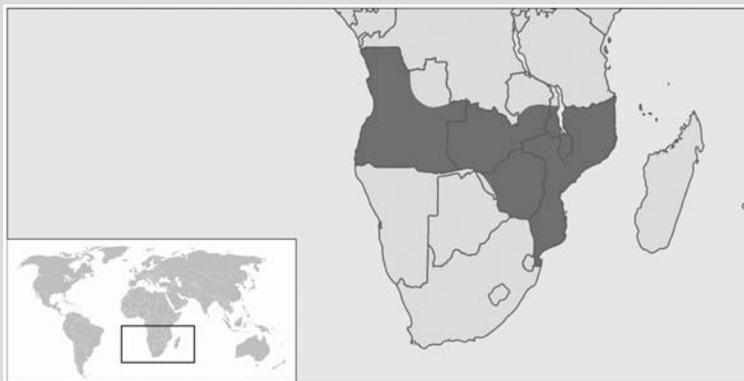
Ao final da obra, Carlos da Maia volta a Portugal depois dez anos como um “torna-viagem” ou “retornado” e, na companhia do amigo Ega (alter-ego de Eça), examina o casarão sombrio, “para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína”: “No salão nobre os móveis de brocado, cor de musgo, estavam embrulhados em lençóis de algodão, como amortalhados, exalando um cheiro de múmia a terebintina e cânfora.” Tudo parecia “consumar a dispersão da sua raça...” (idem, s.d., p. 401a).

Dado o seu impacto visual, esta cena metafórica da decadência da família e da nação foi transferida para a abertura da minissérie da Rede Globo, em que o *Prelúdio* de John Neschling acentua o tom melancólico que podemos ouvir nos quatro primeiros minutos da série em <http://www.youtube.com/watch?v=Ixb1rkRuQwo>. Ao contrário da alegria propagandeada pela canção interpretada pela fadista, tudo aqui está no fim, como a família Maia e o próprio Portugal na época de Eça de Queirós, que, por sinal, tem mais ou menos a mesma idade de Carlos da Maia.

A esta altura do curso não será difícil associar as casas representadas na literatura portuguesa ao território nacional e a Portugal. Esta analogia é flagrante em *A ilustre casa de Ramires*, que é, por meio do último membro da família Ramires, uma confessada representação de Portugal no rescaldo do Ultimato inglês de 1890, às vésperas de um novo arranque de colonização na África. Quanto a esses assuntos da pátria, veremos se o final do romance é redentor, irônico ou ambíguo. Você dará a sua própria opinião ao terminar a aula e a leitura desse último livro de Eça, publicado após a sua morte (1900).

Ultimato

Do latim *ultimatum*, é o nome dado ao conjunto das últimas exigências, propostas ou condições que um Estado apresenta a outro e cuja não aceitação implica declaração de guerra. Em 1890, a Inglaterra deu um ultimato às pretensões de Portugal para ocupar os territórios entre Angola e Moçambique, unindo as duas colônias no famoso “mapa cor de rosa”. Na arrancada final das nações europeias pela partilha do continente africano, no final do século XIX, o acatamento às exigências britânicas foi visto em Portugal como uma humilhação nacional, contribuindo para a queda da monarquia e a proclamação da república em 1910.



Fonte: http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ficheiro:Mapa_Cor-de-Rosa.svg&page=1

Na última aula, foi sugerida uma pesquisa com pessoas para averiguar se conheciam o nome de um escritor português do século XIX e de uma obra de sua autoria. Talvez uma parte tenha citado Eça de Queirós e seus romances mais conhecidos no Brasil. Podemos apostar que raramente foi citada *A ilustre casa de Ramires*. A bem dizer, nem sempre o melhor é o mais popular, mas também nem sempre o popular é o pior. No caso de Eça, os demais romances são obras muito bem realizadas, mas *A ilustre casa de Ramires* se destaca como obra-prima da arte narrativa, indispensável leitura de um estudante de Letras. Por isso, apesar de sua complexidade, escolhemos esta obra de Eça como objeto de estudo a ser percorrido gradualmente.

UM FIDALGO E SEUS DOMÍNIOS

Para penetrar na casa dos Ramires, precisamos ultrapassar alguns desafios. O primeiro deles é exatamente o capítulo inicial, cuja dificuldade lembra a muralha do castelo da família. Se a muralha é dura,

precisamos amaciá-la. Que tal olhá-lo como um resumo da história de Portugal, apresentada através dos antigos Ramires? Como veremos, o herói descende de uma “família de linhagem”, cuja origem é anterior à própria fundação de Portugal, nas sombras da Idade Média, quando os valores éticos cultivados eram a honra e a fidelidade aos senhores feudais. Num só capítulo, contam-se resumidamente a ascensão e a queda de Portugal através dos antepassados de Gonçalo. Daí até o final do romance, o narrador mostra como é difícil para o herói regenerar a raça. Terá conseguido?

O segundo desafio é a extensão do romance, acrescida de um estilo primoroso ao qual não estamos familiarizados. Para diminuir esta dificuldade, leremos juntos algumas passagens, saltando outras que ficarão por sua conta. Recomendamos a leitura do texto *online* por permitir a consulta imediata a um dicionário *online*, caso seja necessária a compreensão do significado de uma palavra para entender o sentido de uma frase.

Como é natural, Portugal sofre as consequências do panorama europeu no final do século XIX, mas também o reflete na literatura. Procure complementar seu conhecimento sobre este período consultando livros sobre a história de Portugal e/ou sites confiáveis na internet. Leituras desse tipo vão facilitar a compreensão da obra literária.

Para saber um pouco mais sobre a história de Portugal, acesse http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_de_Portugal; e sobre a economia de Portugal, acesse http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_econ%C3%B3mica_de_Portugal.

O fidalgo trabalhava?!

Começemos pelo começo do romance, que traz esta grande novidade: o fidalgo trabalhava!

Desde as quatro horas da tarde, no calor e silêncio do domingo de junho, o Fidalgo da Torre, em chinelos, com uma quinzena [casaco] de linho envergada sobre a camisa de chita cor-de-rosa,

MISE EM ABYME

É uma expressão francesa que significa, literalmente, “posta em abismo”.

AS MENINAS (1656)

É o título de um quadro de Diego Velázquez, pintor espanhol do Século de Ouro, em que o verdadeiro tema não são a infanta e suas damas, nem o casal real fora do quadro, mas o jogo de representação do próprio pintor, que pinta o seu ato de pintar. Velázquez está à esquerda do quadro, à frente da tela, olhando para o seu objeto: o rei e a rainha, refletidos no espelho ao fundo, mas pode estar olhando para nós também. Se você quiser compreender melhor esta instigante pintura, consulte o capítulo inicial de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

trabalhava. Gonçalo Mendes Ramires [...] trabalhava numa *Novela Histórica*, *A Torre de D. Ramires*, destinada ao primeiro número dos *Anais de Literatura e de História*, revista nova, fundada por José Lúcio Castanheiro, seu antigo camarada de Coimbra, [...] (QUEIRÓS, s.d., cap. I, p.1b – grifos nossos).

É espantoso um *filho de algo* trabalhar no final do século XIX. No entanto, logo ficamos sabendo que o trabalho é especial: Gonçalo, descendente de nobres e herdeiro de terras no norte de Portugal, escreve a história dos seus antepassados medievais. Mais uma vez, encontramos em *Eça* uma estrutura narrativa de encaixe (ou *MISE EN ABYME*) que permitirá comparar o presente – final do século XIX – ao passado – século XII, através de um espelhamento de situações e comportamentos que desafiam o julgamento do leitor. A narrativa encaixante será a narrativa de uma narrativa. Portanto, o leitor terá diante de si duas narrativas: a primeira, relativa à vida do protagonista contada por um narrador em 3ª pessoa; e a segunda, encaixada, relativa a um episódio do passado medieval, recontada pelo protagonista. Duas situações e contextos se configuram para o leitor. Afinal, qual é o melhor Portugal: o medieval ou o moderno? Neste romance, o Gonçalo-autor é um desdobramento do próprio *Eça* de Queirós-autor, tal como fez o pintor Velázquez no quadro *AS MENINAS*.

Depois da apresentação do personagem em ação, o narrador descreve o seu belo aposento de trabalho, uma biblioteca (“livraria”) e uma mesa voltada para a varanda “frescamente perfumada pela madressilva que se enroscava nas grades”, onde Gonçalo, “pensativo” na sua “cadeira de couro”,

avistava sempre a inspiradora da sua *Novela* – a Torre, a antiquíssima Torre, quadrada e negra sobre os limoeiros do pomar [...] robusta sobrevivência do Paço acastelado, da falada Honra de Santa Irineia, solar dos Mendes Ramires desde os meados do século X (idem, s.d., cap. I, p. 1b).



Figura 10.1: Uma torre medieval.

O percurso de uma raça

O narrador faz uma pausa sobre a cena do fidalgo e, em acelerado *flashback*, relaciona os principais Ramires do passado envolvidos em acontecimentos que acompanharam a história de Portugal ao longo dos séculos, até chegar ao tempo do próprio Gonçalo. Alguns desses antepassados foram íntimos de reis, como Lourenço, amigo de Afonso Henriques (século XII), com quem estava “na batalha de Ourique, quando também avista Jesus Cristo sobre finas nuvens de ouro, pregado numa cruz [...]” (idem, s.d., cap. I, p. 1b), partilhando com o futuro primeiro rei de Portugal o famoso e controvertido milagre identificado como fundador da nacionalidade portuguesa.

No século XIV, na crise dinástica que levou o Mestre de Avis ao trono, outro ancestral,

O velho Egas Ramires, fechado na sua Torre, com a levadiça erguida, [...] nega acolhida a El-Rei D. Fernando e Leonor Teles que corriam o Norte em folgares e caçadas – para que a presença da *adúltera* não macule a pureza extrema do seu solar! (idem, s.d., cap. I, p. 2b).

Quando Portugal se lança aos mares, a linhagem de Gonçalo se faz presente nas glórias e nos insucessos que culminam na batalha em que perecem Dom Sebastião e a fina flor da fidalguia portuguesa do século XVI:

[...] raras são então as armadas e os combates de Oriente em que se não esforce um Ramires – ficando na lenda trágico-marítima aquele nobre capitão do golfo Pérsico, Baltasar Ramires, que [...] se afunda em silêncio com a nau que se afunda, encostado à sua grande espada. Em Alcácer-Quibir, onde dois Ramires sempre ao lado de El-Rei encontram morte soberba [...] (idem, s.d., cap. I, p. 2b).

Ao longo dos 60 anos (1580-1640) sob a tutela da Espanha, os Ramires ficam, como todos os portugueses: “amuados”, bebendo e caçando nas suas terras. Durante a guerra pela restauração da autonomia de Portugal, no século XVII, os Ramires ainda voltam a brilhar. Diz o narrador que “Já, porém, como a nação, degenera a nobre raça...” (idem, s.d., cap. I, p. I), citando o mau comportamento de Álvaro Ramires, “brigão façanhudo” que atordoia Lisboa com arruaças, furta a mulher de um **VEDOR** da Fazenda que mandara matar a pauladas por

VEDOR

Aquele que vê.
Inspetor, fiscal;
intendente.

pretos, incendieira em Sevilha, depois de perder cem dobrões, uma casa de tavalagem, e termina por comandar uma urca de piratas na frota de Murad, o Maltrapilho (idem, s.d., cap. I, p. 2b).

Segue-se a narração de outros malfeitos dos Ramires, que dilapidam a fortuna da família, alcovitam amores proibidos, exageram na gula e negociam escravos. “O avô de Gonçalo, Damião, doutor liberal dado às Musas”, poderia ser um personagem hesitante de Garrett em *Viagens na minha terra*. Quando se une a Dom Pedro, “funda um jornal, o *Anti-Frade*, e depois das Guerras Civis arrasta uma existência reumática em Santa Irineia, embrulhado no seu capotão de briche” (idem, s.d., cap. II, p. 2b). Por sua vez, Vicente Ramires, o pai de Gonçalo, podia ser um nobre falido d’Os *Maias* vivendo em Lisboa no Hotel Universal, “gastando as solas pelas escadarias do Banco Hipotecário e pelo lajedo da Arcada, até que um Ministro do Reino, cuja concubina [...] ele fascinara, o nomeou Governador Civil de Oliveira” (idem, s.d., cap. I, p. 2b) para afastá-lo da capital.

Então, o narrador volta ao tempo de Gonçalo, recuperando os anos dos estudos em Coimbra e seu retorno à propriedade na velha aldeia de Santa Irineia, vizinha da vila de Santa Clara e próxima à cidade de Oliveira, no norte de Portugal. Ele traz o canudo de “bacharel formado com um R [grau Regular] no terceiro ano” (idem, s.d., cap. I, p. 2b), e seu papel na narrativa será igualmente “regular”, representando um país também medíocre, por isso detestado e amado por Eça de Queirós, segundo a opinião de Eduardo Lourenço.

Se antigamente os nobres não trabalhavam, também a atividade da escrita não era considerada trabalho. No entanto, escrever concede prestígio aos autores, servindo-lhes muitas vezes de ponte para outros fins. Este era o caso de Gonçalo, proprietário de terras arrendadas que já não rendiam como nos tempos dos seus ancestrais, acossado por dívidas e hipotecas que pretendia sanar com o ingresso na política. Por isso, ele considera bem oportuna a proposta de um antigo compatriota de Coimbra para escrever uma novela sobre seus antepassados:

Um ano depois da formatura, Gonçalo foi a Lisboa por causa da hipoteca da Quinta [...] esbarrou no Rossio com José Lúcio Castanheiro [que] ardia, como em Coimbra, na chama da sua ideia – “a ressurreição do sentimento português!” [...] e suplicou a Gonçalo

Mendes Ramires que lhe cedesse para os Anais esse romance que ele anunciara em Coimbra, sobre o seu avoengo Tructesindo Mendes Ramires, alferes-mor de Sancho I [...] O fidalgo da torre recolheu para o [Hotel] Bragança, impressionado, ruminando a ideia do patriota. Tudo nela o seduzia – e lhe convinha; a sua colaboração numa revista considerável [...]; a antiguidade da sua raça, mais antiga que o reino [...]; e enfim, a seriedade acadêmica do seu espírito [...] aparecendo no momento em que tentava a carreira do parlamento e da política!... (idem, s.d., cap. I, p. 4b).

No dia seguinte, Gonçalo promete enviar para publicação “a novela a que já decidira o título – *A Torre de D. Ramires*” (idem, s.d., cap. I, p. 7b) e, duas semanas depois, de volta a Santa Irineia, começa as suas pesquisas. Como contar uma história de séculos atrás? Mas Gonçalo não se assustava diante da tarefa, porque “felizmente já possuía a “sua obra” – e cortada em bom pano, alinhavada com linha hábil”. Sem revelar a ninguém, o fidalgo vai se valer de um poemeto em verso solto, escrito e publicado por seu tio Duarte havia meio século numa revista literária regional. Esse poemeto romântico, intitulado o “Castelo de Santa Irineia”, narrava um episódio heroico em que o avoengo Tructesindo Ramires manteve-se fiel ao rei Sancho I nas disputas pelo trono. Gonçalo se entusiasmava e se autodesculpava:

Na realidade só lhe restava transpor as fórmulas fluidas do romantismo [...] para a sua prosa tersa e máscula [...] de ótima cor arcaica [...] E era um plágio? Não! A quem, com mais seguro direito do que a ele, Ramires, pertencia a memória dos Ramires históricos? [...] E, de resto, quem conhecia hoje esse poemeto, e mesmo o Bardo, delgado semanário que perpassara [...] há cinquenta anos, numa vila de província?... Não hesitou mais, seduzid. (idem, s.d., cap. I, p. 7b).

Em contraste com o Castanheiro, todo voltado para a salvação da pátria como foi o próprio Eça em seus anos de Coimbra, Gonçalo é a princípio um anti-herói que só pensa em seus interesses pessoais. Como disse o crítico Jorge Fernandes da Silveira, “no presente, o fidalgo da torre trabalha o passado para negociar o futuro” (SILVEIRA, 1999, p. 40). Ao longo dos meses, o fidalgo revela a sua fraqueza, mas também a supera ao se espelhar nos avós, ganhando confiança para terminar o relato, eleger-se deputado e depois, para espanto de todos, abandonar o cargo e partir para a África. Como um novo argonauta, este deslocamento

metaforiza um intenso movimento migratório de portugueses pelo mundo, em especial, pelas suas colônias e ex-colônias, em busca de melhores oportunidades de vida

Por meio do narrador onisciente de 3ª pessoa, o leitor acompanha o protagonista na reescritura da história medieval, ao mesmo tempo em que segue a sua vida cotidiana no convívio amistoso com os amigos e, na família, com a irmã, o cunhado e o ex-namorado da irmã, nos seus momentos de hesitação e conflito e, sobretudo, nas dificuldades emocionais e técnicas da escritura.

Em síntese, *A ilustre casa de Ramires* propõe uma estreita articulação entre o eixo do território, considerando-se os Ramires como metonímias de Portugal; o eixo da escrita, em que Gonçalo é o duplo de Eça como escritor da casa portuguesa, e o eixo do Deslocamento, quando o anti-herói se torna herói e busca uma solução para a pátria no além-mar.



Antes de prosseguir, leia o primeiro capítulo do romance.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. a) Explique com suas palavras que relação se esboça entre a família Ramires e a história de Portugal no capítulo I do romance, a partir da seguinte citação, referência à remanescente torre da propriedade:

[...] sobrevivente às outras mais altivas [...] isolada no pomar [...] onde retiniram armas e circularam os homens do Terço dos Ramires – ela ligava as idades e mantinha como que, nas suas pedras eternas, a unidade da longa linhagem (PADILHA, 1989, p. 93).

b) Ao contrário do seu patriota colega de Coimbra, que motivações pessoais levam Gonçalo a iniciar o seu trabalho de escrita?

c) Um importante fato político internacional revela a crise de rumos de Portugal no final do século XIX. De que modo esta conjuntura se liga ao nascimento da novela histórica pretendida pelo protagonista e se relaciona ao seu deslocamento para a África?

RESPOSTA COMENTADA

1. a) *Observe no capítulo I como o narrador relaciona antigos Ramires a acontecimentos históricos de Portugal, da fundação do reino até a época do romance. Não deixe de observar a curva simultânea de decadência dos Ramires e da nação, podendo citar um exemplo deste processo. Repare que o título da novela de Gonçalo – A Torre de D. Ramires – faz menção à torre como um símbolo de permanência da família que resiste ao tempo.*

b) *Para responder, considere o entusiasmo do Castanheiro pelo trabalho de revitalização da pátria e o compare com as intenções de Gonçalo ao aceitar o seu convite.*

c) *Pesquise um pouco mais sobre o contexto político português na última década do século XIX, destacando o efeito do ultimato inglês sobre os portugueses e, em especial, sobre Eça e o sentido do deslocamento do personagem Gonçalo ao final do romance. Observe que este deslocamento indicia a grande emigração de portugueses no século XX.*

A CASA ENTRE OS TEMPOS: A TORRE DE DOM RAMIRES

A principal ação do protagonista do romance é a escrita da novela que se faz em meio a outras situações por ele vividas. Apesar deste entrelaçamento, vamos destacar nesta seção da aula os elementos da narrativa da novela considerados a partir do seu “autor” Gonçalo.

Vimos que o título da novela – *A torre de Dom Ramires* – revela/oculta o título do poemeto do seu tio Duarte – castelo de Santa Irineia –, fazendo ambos menção ao espaço da família ou casa a que pertence Gonçalo Ramires. Desde pequeno, este escutava, no colo da “mamã”, os versos românticos que abriam o texto do tio que lhe ficaram impregnados na memória, citados duas vezes no romance:

SALAMBÔ

É o título de um romance histórico de Gustave Flaubert, publicado pela primeira vez em 1862, cujo enredo reconstitui a vida na antiga Cartago. Salambô é o nome fictício da filha de Amílcar Barca, célebre conquistador cartaginês das primeiras Guerras Púnicas.

Na palidez da tarde, entre a folhagem
que o outono amarelece... (idem, s.d., cap. I, p. 6 e 8b).

Deixando de lado os escrúpulos e abastecido de livros antigos e de tiras de papel-almaço, Gonçalo decide começar de forma diferente a sua novela, “à maneira lapidária de **SALAMBÔ**: “Era nos paços de Santa Irineia, por uma noite de inverno, na alta sala da alcáçova...” quando é interrompido pela arruaça do seu arrendatário bêbado que apedreja as vidraças da varanda e ameaça a cozinheira Rosa. Amedrontado, o fidalgo “correu ao quarto, que fechou à chave” (idem, s.d., cap. I, p. 8b) enquanto o Manuel Relho se afastava da quinta. No dia seguinte, despediu-o e firmou contrato com um novo arrendatário, o José Casco, “à maneira antiga”, com um aperto de mão.

Mas o episódio lhe secou a inspiração, que só retornará na tarde seguinte a uma farta ceia com os amigos, depois de uma noite “revolta e pavorosa”, atormentada por um pesadelo com cavaleiros medievais que o maltratavam, seguido de um bom sonho em que parecia repousar “sobre as relvas profundas de um prado da África”. Mimado com chá e torradas levados pelo seu criado Bento, Gonçalo agradece – “Louvado Deus! A pena desemperrara” (idem, s.d., cap. II, p. 25b) – e esboça a época e os personagens de sua história. Tudo se iniciava com as discórdias em torno da sucessão de dom Sancho I, 2º rei de Portugal, cujos filhos disputavam o trono, tendo um deles assumido o reino como Afonso II. O ancestral de Gonçalo, Tructesindo Ramires, aderiu à causa das duas filhas do rei, contra a causa do seu irmão Afonso II, em cumprimento ao juramento feito ao rei no seu leito de morte, enviando seu filho Lourenço Ramires para se juntar a leoneses em apoio às infantas. Recebe a visita do seu genro, que tenta demover o sogro desta ação guerreira ao avisar-lhe que, no meio do caminho, terá de enfrentar as hostes de Lopo de Baião, o *Bastardo*:

– Só um cuidado me pesa. E é que, nesta jornada, senhor meu sogro, ides ficar de mal com o reino e com o rei.

Mas isso não intimida Tructesindo, que reage às preocupações do genro aliado do soberano:

– Filho e amigo! De mal ficarei com o reino e com o rei, mas de bem com a honra e comigo! (idem, s.d., cap. II, p. 29b).

Gonçalo arrematara o capítulo com este belo “grito de fidelidade” original, que não constava do poemeto do tio Duarte. Esfalfado e vaidoso de seu trabalho, sentiu em si “toda a alma de um Ramires, como eles eram no século XII, de sublime lealdade, mais presos à sua palavra que um santo ao seu voto [...]” (idem, s.d., cap. II, p. 29b).

Observemos que os principais personagens da novela já estão alocados em campos opostos: de um lado, Tructesindo e seu filho Lourenço; do outro lado, Lopo de Baião, a serviço de Afonso II. O enredo gira em torno da luta em nome da honra, envolvendo outros personagens secundários, com destaque para dona Violante, a filha de Tructesindo, que ama e é amada pelo inimigo do pai.

O espaço de tais acontecimentos é o mesmo onde vive Gonçalo, mas o tempo é outro – a Idade Média – e a honra parece diferente, como veremos no episódio que interrompe o trabalho da escrita. O fidalgo retorna à realidade ao receber em sua casa o competente lavrador Pereira Brasileiro, que lhe propõe arrendar a quinta a um preço superior ao firmado com José Casco. Apesar da palavra dada ao Casco, Gonçalo fecha negócio com Pereira, o que vai provocar uma grande confusão policial envolvendo o lavrador preterido e o fidalgo. Não se pode negar que Gonçalo comportou-se de uma forma oposta ao exemplo do seu antepassado Tructesindo, do qual elogia a lealdade.

Somente no capítulo V do romance o narrador colocará de novo o personagem Gonçalo na banca da escrita. Antes disso, narra um episódio vergonhoso para o herói: ao passear a cavalo pelo lugarejo de Narcejas, o fidalgo lança um gracejo a uma linda rapariga morena no momento em que surge um arrogante caçador do lugar com a espingarda nas costas, cheio de “presunção e pimponice”. Ao perceber a cena, este latação [homem robusto e de grande estatura] “passou desdenhosamente, sem se arredar da égua na ladeira estreita, quase raspando pela perna do fidalgo o cano da caçadeira” (idem, s.d., cap. V, p. 72), numa provocação que atemorizou o fidalgo:

Gonçalo picou a égua, colhido logo por aquele desgraçado temor, aquele desmaiado arrepio da carne, que sempre, ante qualquer risco, qualquer ameaça, o forçava irresistivelmente a encolher, a recuar, a abalar. Embaixo, na ponte, desesperado contra a sua timidez, deteve o trote, espreitou para trás, para a branca casa florida. O mocetão parara, encostado à espingarda, sob a janela onde a rapariga morena se debruçava entre os dous vasos de cravos (idem, s.d., cap. V, p. 72b).

Galopando, o fidalgo chegou à torre esbaforido. Lá encontrou uma carta do velho amigo Castanheiro, cobrando a novela para os Anais e prometendo cartazes de propaganda, o que envaideceu Gonçalo que, nessa noite, retomou o manuscrito. À beira de narrar o confronto entre Lourenço Ramires e Lopo de Baião, Gonçalo conta os amores contrariados entre este e dona Violante, iniciados numa justa de cavaleiros. “Mas Lopo era bastardo, inimigo dos Ramires por velhíssimas brigas de terras” (idem, s.d., cap. V, p. 73b), desde a época de Afonso Henriques. Lopo de Baião, “cuja beleza loura de fidalgo godo era tão celebrada por toda a terra de Entre-Minho-e-Douro, que lhe chamavam o Claro Sol” (idem, s.d., cap. V, p. 73b), não se conformara com a recusa da mão de Violante, apesar de ser herói e descendente de heróis que combateram os mouros e edificaram a nação. Tenta raptar a moça, mas fracassa, não havendo, portanto, nenhuma chance de acordo entre as duas hostes, que se enfrentam no vale estreito de Canta-pedra. Neste confronto, Lopo de Baião fere e aprisiona o irmão da sua amada:

o Bastardo, limpando às costas da mão o suor que lhe escorria da face formosa, pelas barbas douradas, murmurava, comovido:
– Ah! Lourenço, Lourenço, grande dor, que bem pudéramos ser irmãos e amigos! (idem, s.d., cap. V, p. 76b).

Assim Gonçalo fecha o segundo capítulo da novela, “ajudado pelo tio Duarte, por Walter Scott, por notícias do *Panorama*” (idem, s.d., cap. V, p. 76b). Mais adiante, para contar a tristeza que tomou conta do castelo e do velho Tructesindo, Gonçalo evita o tom romântico e de “choroso desalento” usado pelo tio Duarte no seu poema, preferindo “restabelecer os espíritos do senhor de Santa Irineia, dentro da realidade épica”. Para tanto encheu “todo o castelo de Santa Irineia de uma irada e rija alarma” (idem, s.d., cap. V, p. 97b), quando os Ramires avistam as tropas do Bastardo, que se aproximam dos limites da propriedade.

A esta altura, podemos nos perguntar: a novela de Gonçalo é **PLÁGIO** ou **INTERTEXTUALIDADE**? Esta questão foi apresentada na Introdução da Aula 9, quando mencionamos a crítica do nosso Machado de Assis a Eça de Queirós por considerá-lo plagiador do francês Gustave Flaubert. Hoje em dia, tal posição foi revista pela crítica que sustenta a necessária presença da intertextualidade na produção da obra literária. Ao fazer do personagem Gonçalo um escritor, Eça de Queirós tematiza a polêmica

INTERTEXTUALIDADE

a) Superposição de um texto a outro; b) Na elaboração dum texto literário, a absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos (Fonte: *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*).

PLÁGIO

Ato ou efeito de plagiar; plagiato (Fonte: *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*).

PLAGIAR

a) Assinar ou apresentar como seu (obra artística ou científica de outrem); b) Imitar (trabalho alheio) (Fonte: *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*).

questão que tanto o atingiu quando foi injustamente acusado de plágio na composição de *O primo Basílio* (visto como imitação de *Madame Bovary*, de Flaubert) e *O crime do padre Amaro* (considerado plágio de *La Faute de l'Abbé Mouret*, de Émile Zola). Para melhor compreender as diferenças entre os conceitos, consulte <http://decliniodaescola.blogspot.com.br/2010/03/plagio-imitacao-intertextualidade.html>.



Walter Scott (1771-1832)

Criador do romance histórico, nascido na Escócia, com muita influência no Romantismo europeu, em especial em Portugal.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sir_Walter_Scott_-_Raeburn.jpg

O Panorama

Revista do século XIX que teve, em 1837, como primeiro editor Alexandre Herculano, expoente romântico de Portugal.

Às voltas com a corte a uma viúva rica da região – dona Ana de Lucena –, Gonçalo vai arrastando o remorso da sua preguiça, quando chega nova carta de Castanheiro a cobrar a remessa de, no mínimo, três capítulos da novela, caso contrário o amigo publicaria outra obra. Ato contínuo, o fidalgo se enfurna na livraria com chá e torradas, retomando a cena diante do castelo de Santa Irineia, quando Lopo de Baião chantageia Tructesindo tendo Lourenço como refém ferido, transportado numa padiola:

– Senhor Tructesindo Ramires, nestas andas vos trago vosso filho Lourenço [...] Consenti em me dar a mão de vossa filha D. Violante, que eu quero e que me quer, e mandai erguer a levadiça para que Lourenço ferido entre no seu solar e eu vos beije a mão de pai. Das andas, que estremeceram [...], um desesperado brado partiu: – Não, meu pai! (idem, s.d., cap. VIII, p. 152b).

É fácil imaginar o que sucedeu daí para frente: o sacrifício de Lourenço e a abalada do Bastardo com seus homens. Estatelado, Tructesindo pede ao amigo Garcia Viegas que cuide do corpo do filho, pois “a alma ainda hoje, por Deus”, lha iria sossegar, convocando seus homens: “– E agora, senhores, a cavalo, e vingança brava!” (idem, s.d., cap. VIII, p. 154b). Assim o velho Ramires promete alcançar Lopo e vingar seu filho em três dias; assim Gonçalo termina o terceiro capítulo da novela.

Ainda envolvido com a possibilidade de um casamento vantajoso com dona Ana de Lucena, apesar de filha de carniceiro, Gonçalo descobre o adultério dentro de sua família. “Para se ocupar e atulhar as horas, mais que por dever ou gosto de arte, retomou a novela” (idem, s.d., cap. IX, p. 163b). Conta como se fará a perseguição a Lopo de Baião com a adesão das hostes de dom Pedro de Castro. “Ao rematar este duro capítulo [o quarto e penúltimo], depois de três manhãs de trabalho, Gonçalo arrojou a pena com um suspiro de cansaço” (idem, s.d., cap. IX, p. 165). As dívidas o oprimiam, a eleição encalhada o aborrecia, a irmã com o *outro* o envergonhava... Pensa em resolver tudo com os duzentos contos de herança da viúva nele interessado, mas acaba por saber que dona Ana Lucena não pode ser uma boa esposa. Por que será? Como soube disso o fidalgo?

Vencido por humilhações e culpado por ter reaproximado sua irmã do ex-namorado André Cavaleiro, agora seu principal apoiador político, Gonçalo se vê “encolhido no seu buraco de Santa Irineia” em flagrante contraste “com esses grandes avós Ramires cantados por seu tio Duarte e Videirinha” (idem, s.d., cap. X, p. 175b), o trovador da região. Acha-se fraco, sempre a fugir de ameaças, a concordar com atos impróprios, a se submeter a ordens até mesmo do seu criado Bento, o que nos leva a pensar no próprio Portugal, que se submete à Inglaterra... Tarde da noite, o fidalgo tem um sonho ou uma visão em que, “através da treva do quarto, destacando palidamente da treva, faces lentas que passavam...”, lhe pareceram as faces de velhos Ramires, “em concordância com a rijeza

e esplendor dos seus feitos” (idem, s.d., cap. X, p. 175b). Formavam em torno do seu leito uma “assembleia da sua raça ressurgida”, fazendo-o sentir “que a sua ascendência toda o amava” e que estendia “as suas armas”, dizendo-lhe: “Oh neto, toma as nossas armas e vence a sorte inimiga!...” (idem, s.d., cap. X, p. 176b).

No dia seguinte, Gonçalo acorda revitalizado e toma decisões para retomar as rédeas da sua vida. Ao fazer um passeio a cavalo pelas redondezas com o seu chicote de cavalo-marinho, encontra-se de novo com o latagão de Narcejas, que o insulta, chamando-o de asno. Quando o adverte pela insolência, o outro agarra um cajado e afronta destemidamente o fidalgo, que, num inconsciente arranque, de repente resolve reagir:

Então, erguido nos estribos, [...] despediu uma vergastada do chicote silvante, colhendo o latagão na face, num golpe tão vivo da aresta aguda, que a orelha pendeu, despegada, num borbotar de sangue (idem, s.d., cap. X, p. 180b).

A notícia do feito “heroico” logo se espalhou e, daí para frente, todos comemoram a “vitória” de Gonçalo e sua autoestima é recuperada. Depois de admoestar sutilmente sua irmã quanto ao namoro inoportuno com o André Cavaleiro, Gonçalo faz as pazes consigo mesmo e se volta para a produção do último capítulo da novela. Com facilidade, atacou o lance de tanto sabor medieval em que os amigos Tructesindo e dom Pedro de Castro encurralam Lopo de Baião e lhe aplicam uma inusitada vingança. Neste quinto capítulo, chega-se ao clímax do enredo da novela com o suplício do Bastardo. (Releiam toda esta impressionante cena, clímax da novela, narrada no capítulo X do romance, em que se destaca a beleza de Lopo e a barbaridade da vingança.)

Neste momento de superação e vitória, o que podemos dizer a respeito do caráter de Gonçalo? Será possível considerá-lo um **PUSILÂNIME**, se ele consegue ultrapassar a sua fraqueza? Podemos condená-lo por plágio, se não conhecemos o teor completo do poemeto do tio Duarte e se, na verdade, ao se apoiar na obra anterior, ele a transfigura em muitos momentos num diálogo intertextual?

PUSILÂNIME

a) Fraco de ânimo; falta de energia; b) falta de firmeza, de decisão; c) medroso, covarde, poltrão
(Fonte: *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*).



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 2

2. a) Ao exercer-se como “autor” da novela dentro do romance, Gonçalo modifica o seu caráter, o que mostra o poder da escrita, confirmando a ideia de que “contar é igual a viver”. Destaque alguma entre estas alterações no personagem e explique as suas razões.

b) Apesar da dificuldade em distinguir plágio de intertextualidade, como você classifica a atitude de Gonçalo ao esconder o poema do tio Duarte como base da sua novela?

c) Terminada a leitura do romance, rico em personagens:

I. Descubra os nomes dos personagens do romance no caça-palavra:

Prima de Gonçalo

Viúva do deputado Sanches Lucena

Arrendatário final da torre

Cozinheira de Gonçalo

Pai de Gonçalo

Padre amigo de Gonçalo

Criado de Gonçalo



II. Relacione com um N os personagens da narrativa encaixada (Novela) e, com um R, os da narrativa encaixante (Romance), adicionando ao lado de cada personagem a função que exercem:

Antônio Vilalobos (Titó) () –

Barrolo () –

Castanheiro () –

Cavaleiro () –

D. Garcia Viegas () –

Gonçalo () –

Gracinha () –

José Casco () –

José Gouveia () –

Lopo de Baião () –

Lourenço Ramires () –

Sancho Lucena () –

Tructesindo () –

Videirinha () –

Violante () –

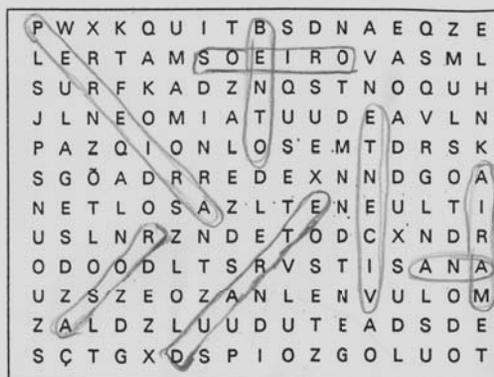
d) Que fatos marcam o clímax da novela e do romance? Por quê?

RESPOSTA COMENTADA

2. a) O Gonçalo que começa a novela não é o mesmo que a conclui. Por exemplo, a princípio, ele se mostra intimidado quando provocado e, depois, reage com energia, tal como se deu no caso dos encontros com o mocetão de Narcejas. Não se esqueça de explicar a razão dessa mudança que, neste caso, foi decorrente de um sonho com os seus ancestrais, tornados vivos em sua novela.

b) Você pode interpretar à vontade esta atitude de Gonçalo. Pode, por exemplo, atribuir a ele o medo de ser chamado de plagiador ou a baixa autoconfiança no início do seu trabalho. No entanto, ao longo do tempo ele vai alterando o padrão da escrita do tio Duarte.

c) I.



*II. António Vilalobos (Titó) (R) – amigo de Gonçalo.
Barrolo (R) – cunhado de Gonçalo.
Castanheiro (R) – amigo e editor de Gonçalo.
André Cavaleiro (R) – ex-namorada da irmã de Gonçalo e seu apoiador político.
D. Garcia Viegas (N) – amigo de Tructesindo.
Gonçalo (R) – herói da obra.
Gracinha (R) – irmã de Gonçalo.
José Casco (R) – segundo caseiro de Gonçalo.
José Gouveia (R) – amigo de Gonçalo e administrador da Vila de Santa Clara.
Lopo de Baião (N) – inimigo de Tructesindo.
Lourenço Ramires (N) – filho de Tructesindo.
Sancho Lucena (R) – deputado da região.
Tructesindo (N) – antepassado de Gonçalo, herói da novela.
Videirinha (R) – trovador amigo de Gonçalo.
Violante (N) – filha de Tructesindo.
d) Observe que duas ações culminantes acontecem no mesmo capítulo do romance, tanto a relativa à novela (a vitória de Tructesindo) quanto a referida ao romance (as chicotadas de Gonçalo).*

UM LUSTRE NOVO AO NOME RAMIRES

Na leitura da obra, observa-se que a narrativa encaixante é muito mais volumosa que a narrativa encaixada. Esta, a rigor, representa uma das ações do protagonista: a atividade da escrita que o transformou por dentro, o que leva a pensar que também Portugal pode se transformar. O tempo da história abarca os “quatro penosos meses desde Junho” (idem, s.d., cap. XI, p. 206b), quando, “no calor e silêncio do domingo” (idem, s.d., cap. I, p. 1b), o fidalgo começou a escrever a sua novela. Ao longo de dez capítulos, conta-se este acontecimento principal e outros fatos em torno de Gonçalo, até o *clímax* de ambas as narrativas no capítulo X. A novela foi uma forma de contar a sua história e, ao fazê-lo, o personagem se virilizou:

O fazer-se da novela de Gonçalo é um dos elementos que faz avançar a acção, pois, por seu texto, ele se vai liberar, a partir do momento em que, realizando-o, realiza seus desejos (PADILHA, 1989, p. 75).

A casa transformada

No início do capítulo XI, o herói põe o ponto final na sua novela, mas já está de olho no futuro:

Mas agora, abandonada a banca onde tanto labutara, não sentia o contentamento esperado. Até esse suplício do Bastardo lhe deixara uma aversão por aquele remoto mundo afonsino, tão bestial, tão desumano! [...] O seu verão, pois, fora fecundo. E para o coroar, eis agora a eleição, que o libertava das melancolias do seu buraco rural!... (idem, s.d., cap. XI, p. 206).

“E no domingo foi a eleição” (idem, s.d., cap. XI, p. 215b), cuja vitória foi proclamada por toda a província: “Viva o nosso Ramires, flor dos homens!” (idem, idem). Recolhido a sua quinta e ao abrir a porta envidraçada da livraria, Gonçalo tem um imensa surpresa: “A torre iluminara!”, graças aos cuidados dos criados fiéis:

Então, de repente, Gonçalo sentiu um desejo de subir a esse imenso eirado da Torre. Não entrara na Torre desde estudante – e sempre ela lhe desagradara por dentro, tão escura, de tão duro granito, com a sua nudez, silêncio e frialdade de jazigo, e logo no pavimento térreo os negros alçapões chapeados de ferro que levavam as masmorras. [...] Enfiou um paletó desceu à cozinha. [...] atravessou o pomar, penetrou pela atarracada **POTERNA**, de funda ombreira, começou a preparar a esguia escadaria de pedra, que tanta sola de ferro polira e puíra. [...] ela ligava as idades e como que mantinha, nas suas pedras eternas, a unidade da longa linhagem. Por isso o povo lhe chamara vagamente a “Torre de D. Ramires”. E Gonçalo, ainda sob a impressão dos avós e dos tempos que ressuscitara na sua Novela, admirou com um respeito novo a sua vastidão, a sua força, os seus empinados escalões, os seus muros tão espessos que as frestas esguias na espessura se alongavam como corredores, escassamente alumeadas pelas tigelinhas de azeite, com que o Bento as despertara. Em cada um dos três sobrados parou, penetrando curiosamente, quase com uma intimidade, nas salas nuas e sonoras, de vasto lajedo [...] (idem, s.d., cap. XI, p. 216b).

Como vemos, a ascensão do fidalgo na torre reproduz a sua própria ascensão social. A torre, agora admirada e respeitada, diz respeito ao sentimento que passou a ter pelos seus antepassados. No alto, o fidalgo experimenta o poder sobre o território, recebendo a homenagem das freguesias que o elegeram.

POTERNA

Porta falsa, ou galeria subterrânea, que permite sair secretamente duma praça fortificada.

Depois em cima, no imenso eirado que a feira de lamparinas, cingindo as ameias, enchia de claridade, Gonçalo, erguendo a gola do paletot na aragem mais fina, teve a dilatada sensação de dominar toda a Província, e de possuir sobre ela uma supremacia paternal, só pela soberana altura e velhice da sua torre, mais que a Província e que o Reino. [...] No céu macio, mas levemente enevoadado, raras estrelas luziam, sem brilho. Por baixo a quinta, toda a largueza dos campos, a espessura dos arvoredos se fundiam em escuridão. Mas na sombra e silêncio, por vezes além, para o lado dos Bravais, lampejavam foguetes remotos. [...] Da terra escura subia, por vezes, um errante som de tambores. E lumes, fachos, abafados rufos, eram dez freguesias celebrando amoravelmente o Fidalgo da Torre, que lhes recebia o amor e o preto no eirado da sua torre, envolto em silêncio e sombra (idem, s.d., cap. XI, p. 216-217b).

Na subida à torre, Gonçalo faz uma viagem no tempo tal como realizou pela memória ao escrever a novela sobre seus antepassados. Ele era popular, mas “esta certeza não o penetrava de alegria, nem de orgulho, antes o enchia [...] de confusão e arrependimento!” (idem, s.d., cap. XI, p. 216-217b). Nesse momento, no alto da torre, ele faz uma forte autocrítica, revendo e se arrependendo dos seus atos indignos. “Deputado! Para que?” (idem, s.d., cap. XI, p. 218b). Para almoçar e fazer alianças com políticos sem escrúpulos, tal como fez antes, quando, sem escrúpulos, galgou o cargo? Invejou os artistas, que “realizavam obras de beleza eterna” (idem, s.d., cap. XI, p. 218b); os reformadores, “que aperfeiçoavam a harmonia social”; os santos, que melhoravam as almas, etc. “Imaginou a sua própria encaminhada enfim para uma ação vasta e fecunda [...] que acrescentasse um lustre novo ao velho lustre do seu nome” (idem, s.d., cap. XI, p. 218b). O fidalgo amadurecera!

A casa deslocada

“Nos começos de dezembro, com o primeiro número dos *Anais*, apareceu “A Torre de D. Ramires”, novela extensamente elogiada por amigos e inimigos como obra que fazia a “reconstituição moral e social do velho Portugal heroico” (idem, p. 218, cap. XI). No entanto, apesar dos elogios e da fama, “o contentamento esperado” não ocorreu, talvez porque ele não está no resultado da escrita, mas no seu processo. Feito deputado, nos meados de janeiro, parte para Lisboa para representar a

sua freguesia na Câmara. “Mas nos fins de abril uma notícia de repente” deixou todos estupefatos, inclusive o leitor:

Gonçalo Mendes Ramires, silenciosamente, quase misteriosamente, arranjava a concessão de um vasto prazo [...] na Zambézia; [...] e embarcava em começos de junho no paquete *Portugal*, com o Bento, para a África (idem, s.d., cap. XI, p. 218b).

Reparemos no nome do navio que leva o fidalgo “como que embarcado em si mesmo”! (SILVEIRA, 1999, p. 45). Um ano decorrera entre o início da escrita da novela, “no calor e no silêncio do domingo de Junho” (idem, s.d., cap. I, p. 1b) e o deslocamento de Gonçalo – “E junho fora o comovido embarque de Gonçalo para a África” (idem, s.d., cap. XII, p. 220b) –, que assim deixava o seu sagrado território!

Aqui a narração salta quatro anos que “passaram ligeiros e leves sobre a velha torre, como voo de ave.” (idem, s.d., cap. XII, p. 219b). No capítulo XII, que é o epílogo do romance, saberemos notícias do fidalgo, que volta a Portugal rico, vistoso – “Sempre a mesma brancura” (?!?!!) (idem, s.d., cap. XII, p. 223-224b) –, através de uma longa carta da prima Maria Mendonça, que conta os detalhes da recepção calorosa de muitos amigos na estação do Rossio, em Lisboa. Lá estão o velho visconde de Rio Manso, cuja neta interessa a Gonçalo há anos e tem dote de 500 contos. A prima fala da boa roupa que vestem Gonçalo e Bento, dos altos rendimentos do “prazo” (território de concessão) na África, da sempre habitual bondade do primo Gonçalo, que abraça os pobres sem nenhuma arrogância...

Enquanto esperam a chegada de Gonçalo em Santa Irineia, os amigos Titó, João Gouveia e padre Soeiro reparam nas obras da cavalaria da casa – “Mobílias, obras, égua inglesa... Tudo já dinheiro de África.” (idem, s.d., cap. XII, p. 198b). E, sentados num banco de pedra, rememoram boas passagens da novela de Gonçalo. Começam a falar do amigo: “muito leviano, muito incoerente... Mas tem a raça que o salva”, diz um; a bondade também salva, diz outro. Então, o terceiro arremata: “E sabem vocês [...] quem ele me lembra? – Quem? – Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança” (idem, s.d., cap. XII, p. 228-9b). E João Gouveia vai enumerando as características do fidalgo: a franqueza, a bondade, a doçura, os entusiasmos que acabam em fumo, a persistência, a generosidade, o desleixo, a imaginação, o espírito prático,

a esperança em algum milagre, a vaidade, a simplicidade, a melancolia, a desconfiança de si, a decisão de um herói. “Assim todo completo, com o bem e o mal, sabem vocês quem ele me lembra? – Quem?...” (idem, s.d., cap. XII, p. 229b).

Certamente vocês podem responder a esta pergunta sem ler a última página do romance. Mas se não conseguirem, resta retornar a este emocionado desfecho, quando o amigo padre Soeiro pede a paz de Deus para Gonçalo e “para a terra formosa de Portugal, tão cheia de graça amorável, que sempre bendita fosse entre as terras” (idem, idem).

Uma casa em discussão

Migração ou imperialismo? Os portugueses emigram para as suas ex-colônias em busca de melhores oportunidades, tal como vimos acontecer no Brasil. Mas também reforçam a sua política imperialista nas colônias ainda dependentes em África, depois do ultimato inglês. O personagem Gonçalo expressa esta mentalidade ao pretender reformar a administração portuguesa na África:

E lançaria então um brado à Nação, que a despertasse, lhe arrasasse as energias para essa África portentosa, onde cumpria, como glória suprema e suprema riqueza, edificar de costa a costa um Portugal maior!... (idem, s.d., cap. V, p. 9b).

Seu amigo Gouveia não aprova esta empreitada, discutindo a ideia numa conversa com a irmã do fidalgo:

– Eu não acredito nesses prazos... Nem na África. Tenho horror à África. Só serve para nos dar desgostos. Boa para vender, minha senhora! A África é como essas quintarolas, meio a monte, que a gente herda duma tia velha, numa terra muito bruta, muito distante, onde não se conhece ninguém, onde não se encontra sequer um estanco; só habitada por cabreiros, e com sezões todo o ano. Boa para vender. Gracinha enrolava lentamente nos dedos a fita do avental:

– O quê! vender o que tanto custou a ganhar, com tantos trabalhos no mar, tanta perda de vida e fazenda?!

O Administrador protestou logo, com calor, já enristado para a controvérsia:

– Quais trabalhos, minha senhora? Era desembarcar ali na areia, plantar umas cruces de pau, atirar uns safanões aos pretos... Essas

glórias de África são balelas. Está claro, V. Exa. fala como fidalga, neta de Fidalgos. Mas eu como economista. E digo mais... (idem, s.d., cap.XII, p. 225b).

Acolhendo a provocação de Jorge Fernandes da Silveira, “como interpretar a representação da África no imaginário imperialista português presente em *A ilustre casa de Ramires?*” (SILVEIRA, p. 43) A controvérsia está instalada: de um lado Gouveia, de outro Gonçalves.

No livro *Cultura e imperialismo*, Edward Said diz que o colonialismo está ligado sempre “à sua rentabilidade, à sua boa ou má administração”, onde se insere “implicitamente um arcabouço imperialista e eurocêntrico” (SAID, 1995, p. 152). Por isso, o estudioso se questiona sobre “o vínculo entre a busca de objetivos nacionais imperiais e a cultura nacional como um todo” (SAID, 1989, p. 177), colocando em causa o imperialismo como parte de um projeto de revitalização da identidade nacional, tal como imaginava Gonçalves. É o caso de nos perguntarmos a que partido se filiava Eça de Queirós, uma vez que condenava ferozmente a dominação do Egito pela Inglaterra. Mas isso é matéria para pesquisa em outros papéis do autor, como, por exemplo, a sua rica correspondência e suas argutas colaborações em jornais e revistas da época.

Será que as pessoas que você consultou conhecem esta faceta polemista de Eça ao discutir o colonialismo português, 30 anos antes do **ACTO COLONIAL DE SALAZAR**, colocando no romance os dois lados da questão? Hoje sabemos que a colonização gerou uma guerra atroz de 13 anos, ao fim da qual ganharam a independência, em 1975, as então colônias de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Por sua vez, nas duas primeiras, houve violentas guerras civis nas décadas seguintes. Atualmente, estes países constituem os PALOPs ou seja, os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, com os quais o Brasil mantém boas relações comerciais e culturais, formando uma grande comunidade internacional de um mesmo idioma, hoje o sexto mais falado do mundo. O que isso significa para nós?

ACTO COLONIAL DE SALAZAR

Lei constitucional que definiu as formas de relacionamento entre a metrópole e as colônias portuguesas, arquitetada pelo primeiro-ministro Salazar e aprovado em 1930, durante o período da Ditadura Nacional, que antecedeu o Estado Novo. Com este acto, o conjunto dos territórios possuídos pelos portugueses passaram a denominar-se Império Colonial Português.

CONCLUSÃO

A ilustre casa de Ramires (publicada em folhetins, em 1897, e em livro, em 1900) é um romance da última fase de Eça de Queirós, voltada para a busca de uma solução para Portugal, depois dos romances-inquéritos da 2ª fase, em que o autor focalizou as falhas da sociedade e da política portuguesa. Apesar de ter criticado a aristocracia em outros romances (cf. *Os Maias*), aqui o escritor faz um “adoçamento” da sua crítica social, relativizando os erros do seu protagonista, que, em última análise, no final do romance, é assimilado a Portugal. A obra tem uma dimensão simbólica e sintomática, ou “alegórica” (SIMÕES, 1987, p. 476), ao apontar para a situação de Portugal na época do ultimato inglês, quando, ao atraso socioeconômico do país, se soma o sentimento de inferioridade dos portugueses. Neste sentido, o romance de Eça ultrapassou em parte o derrotismo dos “Vencidos da vida”, grupo frequentado pelo autor, ao menos nos jantares de confraternização.

Sob o ponto de vista formal, o romance é complexo, duplicado em duas escrituras, por representar o próprio Eça no seu processo de produção textual, seja pelas dificuldades da pena que emperra, seja pelos escrúpulos em relação aos textos do passado que o possam ter influenciado. Do mesmo modo, a polêmica solução colonial para o país permanece dialeticamente ambígua e aberta à avaliação do leitor. No jogo autobiográfico entre o autor e sua obra, também já foi apontada a situação de Eça como filho ilegítimo, que se duplica na figura derrotada, mas magnífica, do bastardo Lopo de Baião.

ATIVIDADES FINAIS

Atende aos Objetivos 1, 2 e 3

1. No título *A ilustre casa de Ramires*, os significantes se desdobram em vários significados ao longo do romance. Aplique ao menos dois significados para cada um dos termos.

2. Considere a afirmação a seguir e reescreva-a com as suas palavras, exemplificando: “Os três espaços – casa, homem e texto – se entrelaçam em *A ilustre casa de Ramires*, ao mesmo tempo em que se refletem mutuamente. A leitura mostrou que eles se constroem narrativamente através de imagens semelhantes, passando todos de um estado-corrosão para uma *revitalização imagética*” (PADILHA, 1989, p. 15).

3. Que transformação acontece em Gonçalo com relação à torre, do início para o final do romance?

4. Compare as opiniões sobre a colonização contidas no romance e faça a sua própria avaliação a respeito da posição de Eça de Queirós à época.

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Procure no dicionários os significados possíveis para o termo “ilustre”, que se aplicam ao romance; quanto ao termo “casa” observe as múltiplas significações que pode obter nos textos literários e no romance em particular, ligando-se a um tipo de família; quanto ao nome Ramires, não se esqueça de ligá-lo não só a uma família, mas a uma estirpe de homens heroicos.

2. Observe que, ao significar a linhagem dos Ramires, “casa” também se relaciona à pátria, assim como diz respeito ao descendente desta casa, Gonçalo (“homem”), que escreverá parte da história heroica do país em sua novela (“texto”), *A Torre de Dom Ramires. Casa (Portugal), homem (Gonçalo) e texto (novela) se espelham e se influenciam mutuamente. Por exemplo, a fraqueza de Gonçalo representa a ruína da propriedade que representa a própria decadência de Portugal; do mesmo modo, o heroico passado revisitado pela novela repercute no personagem (que se transforma) e na casa (a Torre e Portugal), que prospera além-mar na colônia.*

3. Observe as primeiras atitudes de Gonçalo com relação aos seus objetivos e compare-as com a autocrítica que faz no alto da torre, quando obtém a vitória nas eleições.

4. Observe que Eça coloca opiniões divergentes em dois personagens do romance, Gonçalo e José Gouveia, mas o narrador não se manifesta diretamente sobre o assunto, deixando a questão em aberto.

5. No seu texto explicativo, não se esqueça de mostrar a maturidade de Eça ao recuperar moralmente o seu personagem, que **desistiu** da política ineficaz da época. Considere o Brasil de hoje e pense sobre o que Eça ensina a respeito de ética.

RESUMO

A canção “Uma casa portuguesa, com certeza” contém uma visão idealizada de Portugal, vinculada à propaganda salazarista no século XX. Os historiadores sabem que esse esforço foi em vão, pois desde muito a casa portuguesa estava em crise, como bem representaram os seus artistas da literatura, em especial Eça de Queirós, em *A ilustre casa de Ramires*.

Por meio do último membro da família Ramires, o romance é uma confessada representação de Portugal no rescaldo do ultimato inglês de 1890, às vésperas de um novo arranque de colonização na África. De novo encontramos em Eça uma estrutura narrativa de encaixe (ou *mise en abyme*) que permite comparar o presente – final do século XIX – ao passado – século XII, através de um espelhamento de situações e comportamentos que desafiam o julgamento do leitor.

A narrativa encaixante será a narrativa de uma narrativa. Portanto, o leitor terá diante de si duas narrativas: a primeira, relativa à vida do protagonista, contada por um narrador de 3ª pessoa; e a segunda, encaixada, relativa a um episódio do passado medieval, recontada pelo protagonista. A torre é um significante muito poderoso no romance, pois marca a permanência da estirpe dos Ramires ao longo dos tempos, assinalando a fundação, os atos heroicos e a decadência da família, que também representa Portugal.

Se, no passado, a fama era obtida com a espada, na época moderna (século XIX) é a pena que dá prestígio, servindo de ponte para outros fins, tal como aconteceu com Gonçalo, que precisava fazer-se deputado para sanar dívidas e hipotecas. Por isso, ele considera oportuna a proposta de um antigo compatriota de Coimbra para escrever uma novela sobre seus antepassados.

O fidalgo se inspira na torre, mas consulta um poemeto romântico do seu tio Duarte, que narrava um episódio heroico em que o avoengo Tructesindo Ramires mantinha-se fiel ao rei Sancho I nas disputas pelo trono. No entanto, Gonçalo decide começar de forma diferente a sua novela, mostrando que faz, na realidade, um diálogo intertextual com a obra do tio, e não mero plágio.

O leitor acompanha o protagonista na reescritura da história medieval, ao mesmo tempo em que segue a sua vida cotidiana no convívio com os amigos e, na família, com a irmã, o cunhado e o ex-namorado da irmã, bem como com os arrendatários da propriedade. Enfim, nos seus momentos de hesitação e conflito, estas dificulda-

vão contrastar com as atitudes dos personagens da novela. Há uma relação de espelhamento às avessas, quando se narra a fidelidade do herói medieval, enquanto o narrador mostra o não cumprimento do acordo firmado por Gonçalo com um arrendatário.

O espaço de tais acontecimentos é o mesmo onde vive Gonçalo, mas o tempo e os valores são outros. Também o caráter frouxo de Gonçalo frente a um mocetão contrasta com a coragem de Lopo de Baião. Pronto para narrar feitos de vingança, Gonçalo termina o terceiro capítulo da novela, envolvido com a oportunidade de um casamento vantajoso com uma viúva rica, mas ao mesmo tempo se mostra moralista ao condenar o adultério dentro de sua família, quando, também por interesse, abriu as portas para o ex-namorado da irmã. Ou seja, há muita diferença entre o que escreve e o que vive e há muita contradição nos seus comportamentos. Atordoado por humilhações e culpas, Gonçalo tem um sonho ou visão em que vê as faces de velhos Ramires que parecem apoiá-lo. Gonçalo acorda revitalizado e, a partir daí, retoma as rédeas da sua vida, começando por usar um chicote de cavalo-marinho para reagir a uma nova ofensa do mocetão.

Começam as mudanças em sua vida, em direção a uma coerência e integridade moral. A escritura o modificou, o que nos leva a pensar que também Portugal pode se transformar. Na subida à torre, Gonçalo faz uma viagem no tempo tal como realizou pela memória ao escrever a novela sobre seus antepassados. Ainda cheio de confusão e arrependimento, no alto da torre ele realiza uma forte autocrítica, revendo seus atos indignos.

A sua novela é publicada e, apesar dos elogios e da fama, Gonçalo não experimenta “o contentamento esperado”. Eleito deputado, parte para Lisboa a fim de representar a sua freguesia na Câmara, mas logo depois desiste desta função e embarca para a África num navio chamado Portugal, como se ele e a pátria partissem juntos para nova empreitada. Depois de quatro meses como colono na África, Gonçalo volta a Portugal. Enquanto esperam a sua chegada à torre, os amigos o comparam, “com o bem e o mal”, a Portugal.

O projeto de revitalização da identidade nacional através do colonialismo, tal como imaginava Gonçalo, como solução para Portugal é uma questão não resolvida no romance, havendo controvérsias entre personagens e falta de manifestação do narrador. O leitor fica com a pergunta: a que partido se filiava Eça de Queirós neste

assunto? Em síntese, *A ilustre casa de Ramires* propõe uma estreita articulação entre os eixos do curso: o eixo do território, considerando-se os Ramires como metonímias de Portugal, se liga ao eixo da escrita, em que Gonçalo é o duplo de Eça como escritor da casa portuguesa, que se conecta, por sua vez, ao eixo do deslocamento, quando o anti-herói se torna herói e busca uma solução para a pátria no além-mar.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Estudaremos a obra do poeta Cesário Verde, contemporâneo de Eça de Queirós.

Cesário Verde e seu caminhar poético

Jane Rodrigues dos Santos

AULA

11

Meta da aula

Apresentar a poética de Cesário Verde e sua relação com os eixos do Território, do Deslocamento e da Escrita.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a obra de Cesário Verde a partir de seu olhar para o século XIX, identificando os principais traços de sua poética;
2. analisar o poema "O sentimento dum ocidental" como representativo da obra desse autor, sobretudo no que se refere ao enlace Território, Deslocamento e Escrita.

Pré-requisitos

Ter em mãos *O livro de Cesário Verde*. Caso não o tenha em sua biblioteca, é possível recorrer à leitura no site:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000070.pdf> ;
ter acesso a um dicionário de português (nas versões lusitana e brasileira), como o *Dicionário da Língua Portuguesa On-Line – Priberam*, disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?>

INTRODUÇÃO

Começemos nossa aula com um exercício de percepção. Observe os quadros nas figuras a seguir:

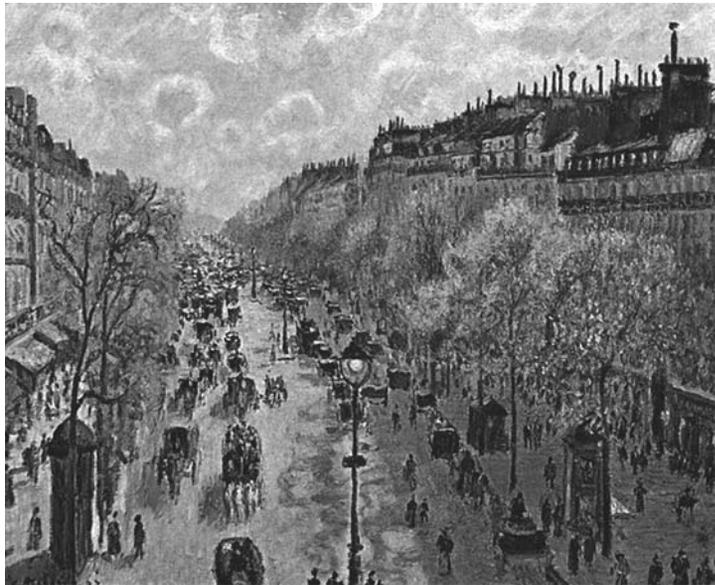


Figura 11.1: *Boulevard Montmartre*, de Camille Pissarro.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro_008.jpg



Figura 11.2: *Le Bain*, de Alfred Stevens.

Fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alfred_Stevens_Le_Bain.jpg

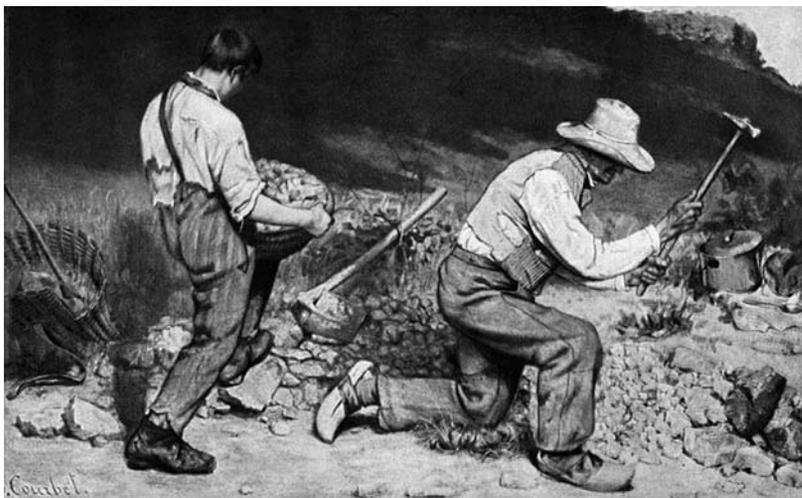


Figura 11.3: *Les casseurs de pierres*, de Gustave Courbet.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_018.jpg

Você deve ter reparado que, através de diferentes temas e técnicas, todos esses famosos quadros do século XIX se inspiraram em cenas da vida cotidiana. O primeiro (*Boulevard Montmartre*) retrata, através de traços pouco nítidos, a movimentação de uma grande avenida, onde vemos desfocadamente possíveis pontos de comércio, pessoas circulando a pé ou em carruagens. O segundo quadro se inspira em um momento de intimidade de uma mulher de classe elevada, o que se reafirma pela nitidez com que são pintados os objetos a sua volta: banheira, joias e um livro. Vê-se nitidamente a cor de sua pele, os contornos do rosto, sua expressão. Já o terceiro quadro mostra dois homens que, embora sejam também nitidamente focalizados, não possuem um rosto. Diferentemente da segunda pintura, não conseguimos identificar suas expressões, o que revela a imagem é a materialidade do trabalho com as pedras.

Logo, esses artistas conseguiram diferentes modos de retratar uma mesma época, não se fixando em uma simples representação do entorno, mas buscado traduzir, por meio de imagens, uma ideia que faça parte do universo deste século em que viviam, seja rascunhando uma cidade ou focalizando uma mulher e um grupo de trabalhadores, pois cada uma dessas personagens diz muito da classe social a que pertence. Assim também ocorre com a obra que hoje estudaremos, a poética de um escritor português conhecido por compor imagens com as palavras: o poeta Cesário Verde.

QUEM É CESÁRIO VERDE?



Figura 11.4: Cesário Verde.

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ro/thumb/a/aa/Cesario-Verde.jpg/150px-Cesario-Verde.jpg>

Ao partirmos do entendimento dessa sensibilidade, dessa capacidade de redizer uma cena de múltiplas formas, iniciaremos nossas leituras a respeito da obra de Cesário Verde. Antes de tudo, convém recordarmos um pouco a história de vida desse poeta. Cesário nasceu em Lisboa em 1855, sendo filho de um abastado comerciante cidadão e também dono de uma quinta no interior do país. Teve sua juventude dividida entre os estudos no curso superior de Letras, que frequentou por pouco tempo, e a atividade como comerciante e proprietário rural, que o fez viajar para

alguns grandes centros urbanos da época, vindo a falecer prematuramente aos 31 anos, vítima de tuberculose. Tais fatos da vida do poeta foram retratados em sua escrita sempre marcada pelos cenários campestres/urbanos e pela representação das atividades profissionais inerentes a esses dois espaços.

Não por acaso, Cesário diz ao seu amigo e editor Silva Pinto: “A mim o que me rodeia é o que me preocupa.” Não se trata apenas de uma postura estética de escrever sobre aquilo que presencia, mas, sobretudo, tal fala reafirma uma das vertentes, talvez a mais conhecida e valorizada em vida de Cesário: o seu posicionamento político como claro simpatizante da causa republicana e socialista. A bem dizer, Cesário buscava aliar o seu lirismo a um aguçado senso de justiça, daí sua percepção de que o belo é fruto do trabalho; talvez por isso percebe-se em sua poesia uma clara simpatia aos trabalhadores mais simples, que sustentam com seus infortúnios, mesmo físicos, o ócio de classes sociais mais abastadas, como os aristocratas. Logo, sua poesia não parte de uma percepção intimista e apartada do mundo, mas, ao contrário, são as imagens que lhe chegam através do cotidiano que provocam a

sensibilidade específica que dedica a cada uma das cenas que recompõe por meio da palavra poética. O poeta emociona-se diante do cotidiano.

Desta forma, Cesário Verde é o artista da vida no campo e na cidade de Lisboa, um retratista dos espaços públicos, não das cenas burguesas mais íntimas (como Eça). Interessa-se pelo que ronda o imaginário e a existência pulsante da cidade, notadamente o mundo do trabalho, que estava frequentemente registrado em sua poesia (também ele um trabalhador da palavra). Quem sabe por isso a crítica de sua época, por vezes excessivamente preocupada com a moral ou a imoralidade dos costumes burgueses, não o soube reconhecer, estranhando sua originalidade e terminando por ignorá-lo: “Literariamente, parece que Cesário Verde não existe”, diz o próprio poeta a esse respeito. Além disso, sua morte precoce fez com que não fosse editado em vida, tornando ainda menos evidente a sua obra poética.

Mas, à margem desses esquecimentos, sua escrita possui características que chamam a atenção, como a coexistência de formas tradicionais que a aproximam do Parnasianismo pelo uso de sonetos e métricas mais tradicionais (decassílabos e alexandrinos), ao mesmo tempo que não se agarra exclusivamente a rimas raras, utilizando-se de rimas pobres e de um tom, por vezes, prosaico.

Em outros momentos, é o próprio Cesário quem anuncia seu afastamento do real e sua proximidade com “uma visão de artista” mais ligada ao **SURREALISMO** e ao **IMPRESSIONISMO** (movimentos artísticos que oficialmente sequer haviam sido criados quando Cesário estava vivo) do que ao Realismo propriamente dito, mas, no fim, pode-se dizer que sua escrita termina por recusar todos os rótulos.

Os traços de uma escrita

A obra de Cesário com a conformação que reconhecemos hoje foi publicada postumamente, tendo sido compilada, organizada e revisada pelo seu amigo Silva Pinto. Tal fato traz à tona uma questão editorial importante, que marca essa obra com o signo da dúvida: afinal o que terá sido realmente e unicamente escrito por Cesário ou o que teria sido modificado pelo seu amigo?

Seja como for, sob a autoria de Cesário, Silva Pinto organiza e publica *O livro de Cesário Verde*, que o amigo editor divide em três seções:

SURREALISMO

Movimento artístico do início do século XX, teve como um dos seus criadores o poeta e crítico André Breton. Suas características misturam a realidade, a irrealidade e o inconsciente. Mais do que uma arte, é um modo de pensar a vida fora dos padrões lógicos e utilitários da vida cotidiana burguesa.

IMPRESSIONISMO

Tem sua origem em finais do século XIX, sendo um movimento essencialmente ligado a questões pictóricas, isto é, tipos de traçado, cores e efeitos de luz utilizados por artistas franceses, como Claude Monet, que terminam por revelar que as características dos objetos não são imutáveis, e sim dependem do olhar do sujeito, de sua impressão ótica.

**JOÃO PENHA
DE OLIVEIRA
FORTUNA**

Foi poeta, jurista e crítico literário do século XIX, destacando-se como introdutor do Parnasianismo em Portugal. Nota-se em sua escrita uma preocupação com a forma do poema, bem como com o uso do humor crítico e da ironia. Quanto à temática, preocupava-se particularmente com a observação do cotidiano.

**CHARLES
BAUDELAIRE**

Poeta do século XIX, é considerado um dos precursores do Simbolismo francês e um dos fundadores da poesia moderna. Sua escrita espelha, ao mesmo tempo, uma atração pelo que é repulsivo, sombrio e doloroso, mas se revela permeada de signos do cotidiano citadino, nos quais destaca a figura do humilde. Sobretudo, sua obra poética une a sensibilidade do artista às cenas vistas, não existindo uma sem a outra; logo, não se trata nem de um real puramente representado, nem da subjetividade à moda romântica exageradamente declarada, mas de criar o enlace entre o mundo e a percepção do artista através da linguagem.

“Crise romanesca”, “Naturais” e “Poesias dispersas”, uma divisão que não se justifica inteiramente, mas que teria como princípio norteador demonstrar certo percurso evolutivo presente na escrita de Cesário. Sendo assim, os poemas encaixados na primeira seção fariam referência ao desapego do poeta à estética romântica; a segunda reuniria poemas mais fortemente influenciados pela estética naturalista, e a terceira seção reuniria, ao que tudo indica, poemas diversos daqueles relacionados nas duas seções anteriores. A essa divisão pouco esclarecedora de Silva Pinto seguiram-se outras, sendo a mais aceita, e que se dedica a analisar mais pormenorizadamente os poemas de Cesário, a proposta por Joel Serrão, que organiza em 1963 o livro *Obras completas* com o objetivo de também reunir os poemas do autor. De acordo com Serrão, há quatro fases cronológicas que podem ser identificadas na obra de Cesário, a saber:

1ª fase (1873-74) – No início da carreira literária, o poeta fortemente influenciado por **JOÃO PENHA** busca romper com o idealismo romântico muitas vezes optando pelo uso da ironia nos últimos versos de cada poema. Exemplos são os poemas “A força” (1873), “Cinismos” (1874), “Esplêndida” (1874), “Setentrional” (1874).

2ª fase (1875-76) – Influenciado pelo Naturalismo e pela poesia de **BAUDELAIRE**, o poeta preocupa-se em fazer versos sobre os contrastes inerentes ao cotidiano citadino. Exemplos são os poemas “Deslumbramentos” (1875), “A débil” (1875), “Contrariedades” (1876) e “Humilhações” (1876?).

3ª fase (1877-80) – Considerada a fase de amadurecimento literário de Cesário, relaciona-se a poemas nos quais busca escrever/descrever sinesteticamente as cores, as luzes, os sons, os odores e os sentimentos, enfim, que envolvem a cidade de Lisboa. Tem-se presente a oposição cidade/campo, com a progressiva saturação da *urbe* pelo olhar do eu poético. Exemplos são os poemas “Num bairro moderno” (1877), “Cristalizações” (1878) e “O sentimento dum ocidental” (1880).

4ª fase (1881-86) – Marcada pelo aborrecimento com a cidade, fazendo com que se envolva com o campo. Logo, ao espírito sombrio de “O sentimento dum ocidental” sobrepõem-se a claridade e a pureza de ares do campo, evidenciados nos títulos “De tarde” (1884), “De verão” (1884), “Nós” (1884), além do poema inconcluso “Províncias”.

A fim de observar algumas das características citadas (o tratamento dado às questões sociais, às mulheres, ao fazer poético; à relação paradoxal de campo e cidade; às formas de deslocamento do sujeito pelos novos espaços modernos), optamos nesta aula por analisar brevemente alguns poemas como: “Esplêndida”; “Contrariedades”; “Num bairro moderno” e “O sentimento dum ocidental”.



Para conhecer um pouco mais sobre a vida e a obra de Cesário Verde, visite o site a seguir, em que se destacam comentários do crítico português Jacinto do Prado Coelho e imagens que remetem ao universo da escrita do poeta: <http://ummardepalavras.blogspot.com.br/>

Alguns poemas...



Antes de iniciar a leitura das próximas seções, abra *O livro de Cesário Verde* e faça uma leitura completa dos poemas aqui citados. Assim você terá mais chances de responder às questões propostas ao longo da aula e experimentar fazer suas próprias análises.

Todas as poesias que utilizaremos nesta aula foram retiradas de *Poesias completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987, disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000070.pdf>.

Vejam os alguns traços de sua escrita a partir da leitura de fragmentos de algumas poesias. Em “Esplêndida”, por exemplo, evidencia-se a caracterização da mulher fatal vista como símbolo da aristocracia, da fidalguia à qual não pertence o sujeito poético:

É ducalmente esplêndida! A carruagem
Vai agora subindo devagar;
Ela, no brilhantismo da equipagem,
Ela, de olhos cerrados, a cismar
Atrai como a voragem [abismo]!
(VERDE, 1987, p. 42)

E por esta razão ele, tal como “Os lacaios” que servem a essa dama, se põe em posição de inferioridade, como alguém que se humilha, sobretudo quando se compara a estrofe anterior, composta por expressões como “brilhantismo de equipagem”, referindo-se ao modo de deslocar-se da dama pelas carruagens, e as qualificações presentes na estrofe seguinte: “corcovado”, “colarinho amarrotado”, “sinistro” e “mal trajado”. Estes termos são utilizados para designar o eu poético socialmente bastante distante dessa “esplêndida” a quem admira e teme ao mesmo tempo, pois o “atrai como a voragem”:

E eu vou acompanhando-a, corcovado,
No *trottoir* [na calçada], como um doido, em convulsões,
Febril, de colarinho amarrotado,
Desejado o lugar dos seus truões [bobos da corte],
Sinistro e mal trajado.

E daria, contente e voluntário,
A minha independência e o meu porvir,
Para ser, eu poeta solitário,
Para ser, ó princesa sem sorrir,
Teu pobre trintanário [criado].
(VERDE, 1987, p. 43)

O poeta acaba por tecer, por trás do enredo romântico e da vassalagem amorosa ao gosto medieval, uma fecunda crítica sobre as desigualdades sociais, pois a poesia retrata a mulher citadina de uma classe elevada, portadora de toda a artificialidade e violência simbólica, responsável pelo esmagamento e pela alienação do sujeito humilhado.

O poema “Contrariedades” inicia-se com a descrição do estado emocional do poeta, que aparece como alguém nitidamente alterado e impaciente:

Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros.
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
Consecutivamente.
(VERDE, 1987, p. 14)

O poeta sobretudo é alguém que não segue as convenções sociais: “Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes/E os ângulos agudos”. Na sequência desse desabafo, sua atenção se volta para duas situações que paralelamente se desenham ao longo do poema e que representam a corrupta

e injusta sociedade da época. A primeira é a visão de sua vizinha de janela, uma humilde engomadeira tísica e seu dia a dia dividido entre o trabalho esforçado/mal remunerado e a saúde debilitada; a segunda é a lembrança de uma redação de jornal que rejeitou a publicação dos seus poemas:

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.

[...]

Que mau humor! Rasguei uma epopeia morta
No fundo da gaveta. O que produz o estudo?
Mais duma redação, das que elogiam tudo,
Me tem fechado a porta.

(VERDE, 1987, p. 14-15)

Nota-se que, ao falar das duas situações em paralelo, de certo modo o poeta realiza uma comparação entre si mesmo e a engomadeira, afinal:

- o poeta trabalha curvado em sua escrivaninha;
- a engomadeira curva-se sobre a tábua de engomar;
- o poeta fuma compulsivamente e sente dores de cabeça por suas contrariedades no trabalho;
- a engomadeira sofre de falta de ar por respirar a combustão das brasas do ferro de engomar;
- o poeta tem recusada a publicação de seus poemas;
- a engomadeira não tem médico nem parentes, pois um “deixou-a” e os outros morreram, e ela mal ganha para a sopa.

Em suma, ambos são trabalhadores e sofrem por isso, tanto fisicamente quanto psicologicamente.

Nos versos finais, o eu lírico continua tecendo seus argumentos contra uma ordem social que fere a sua sensibilidade, pois se tem de um lado a “adulação [que] repugna aos sentimentos finos” e, de outro, a miséria dos trabalhadores doentes como a pobre engomadeira, que “Mantém-se a chá e pão! Antes entrar na cova”. Ao falar dessa personagem em meio às suas contrariedades artísticas/profissionais, o poeta faz dela uma representação metonímica de tudo que é desprezado por essa sociedade de aduladores, isto é, tanto os pobres quanto os verdadeiros poetas que, como o eu lírico, apuram-se em “lançar originais exactos”. Afinal, ambos os indivíduos são trabalhadores à margem da sociedade (de seus padrões comportamentais). Tal sentimento de exclusão e decepção,

como salientou David Mourão-Ferreira, expressa-se na forma do poema cujo tom de queda se estabelece ao longo de suas 16 estrofes, que contêm três versos alexandrinos (12 sílabas) e um verso final hexassílabo (6 sílabas métricas, portanto metade do número de sílabas dos versos iniciais). Um bom exemplo dessa gradação de sentimentos está na estrofe final, em que, mesmo parecendo estar conformado com a sua situação, o eu poético volta-se para a visão da engomadeira que trabalha sem ter direito a comer, que “é feia”, porque vive fora dos padrões estabelecidos, e termina por lamentar em seu nome o mundo em que vive:

E estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinha?
A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?
Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia...
Que mundo! Coitadinha!
(VERDE, 1987, p. 15)



Figura 11.5: *As engomadeiras*, de Edgar Degas.

Fonte: <http://www.edgar-degas.org/Women-Ironing--1884-86-large.html>

O trabalho destas personagens também atraiu o olhar do pintor Edgar Degas, que capta duas trabalhadoras em gestos diversos, porém igualmente pouco graciosos. Em primeiro plano, retrata uma mulher que boceja vulgarmente e, em segundo plano, outra mulher de quem sequer se vê o rosto, entregue ao trabalho sobre a mesa de passar roupas. Segundo alguns críticos, tal escolha revela de um lado a sensibilidade do artista, no que se refere às questões sociais, do outro, mostra certa arrogância aristocrática.

No poema “Num bairro moderno”, destaca-se a deambulação – o vagar lento combinado a um olhar atento ao entorno – como outra característica da escrita de Cesário. O tom poético é marcado pelo mote descritivo, daí a sua longa constituição com vinte quintilhas (estrofes com cinco versos), atravessado por sintagmas (estruturas compostas por palavras e expressões) que buscam fotografar verbalmente cada uma das cenas com que se depara o eu lírico. São, acima de tudo, imagens

poéticas e, portanto, permeadas por rimas cruzadas, emparelhadas ou interpoladas, nas quais se evidencia a relação entre o mundo exterior e as impressões subjetivas do eu lírico.

Em termos temáticos, o poema evidencia simbolicamente a invasão do campo na cidade, através da apresentação de uma vendedora de frutas e legumes que dispõe a banca de hortaliças que carrega na cabeça (“giga”) nas belas escadas de mármore de uma típica casa burguesa de “um bairro moderno” lisboeta. Aqui o eu lírico assume o lugar de um sujeito que se desloca um tanto contrariado – “Com as tonturas duma apoplexia” – para o trabalho e, nesse caminho, observa o “aconchego” do “bairro moderno” em meio a uma forte luz matinal:

Dez horas da manhã; os transparentes [raios de sol]
Matizam uma casa apalaçada; [semelhante a palácio]
Pelos jardins estancam-se os nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada [pavimentada].
[...]
Como é saudável ter o seu conchego,
E a sua vida fácil! Eu descia,
Sem muita pressa, para o meu emprego,
Aonde agora quase sempre chego
Com as tonturas duma apoplexia [espécie de hemorragia].
(VERDE, 1987, p. 17-18)

Nessa cena de caráter impressionista, o sujeito avista a vendedora de frutas “rota, pequenina azafamada, [sobrecarregada]” que surge “Como um retalho de horta aglomerada” e “Pousara, ajoelhando, a sua giga” na escadaria da casa burguesa. Então, ouve-se a voz de um criado que grita do patamar: “‘Se te convém, despacha; não converses. Eu não dou mais’. E muito descansado,/ Atira, um cobre ignóbil, oxidado/ Que vem bater nas faces duns alperces [damascos].” Tal fato desencadeia uma reação imaginativa no eu lírico, que transfigura os produtos da “giga” em formas humanas:

Subitamente,– que visão de artista!–
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnis?!
[...]

Há colos, ombros, bocas , um semblante
Nas posições de certos frutos.
E entre as hortaliças, túmido, fragrante,
Como dalguém que tudo aquilo jante,
Surge um melão, que me lembrou um ventre.
(VERDE, 1987, p. 18)



Esta “visão de artista”, obtida graças à luz solar que incide sobre as hortaliças faz lembrar as obras do artista barroco Giuseppe Arcimboldo, que criou formas humanas a partir de vegetais em mosaicos.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Arcimboldovertemnus.jpeg>

O eu lírico é interrompido em sua entrega imagética pela voz da pobre moça que lhe pede ajuda para, mais uma vez, levar a giga à cabeça e seguir o seu caminho: “Voltando-se, gritou-me prazenteira: ‘Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?’” ... O poeta, então, retoma sutilmente a questão da desigualdade social e da dignidade do trabalho ao colocar lado a lado o eu lírico e a verdureira, ambos em uma posição solidária em que não há espaço para as diferenças sociais retratadas em estrofes anteriores do poema. Assim, ele diz:

Eu acerquei-me dela sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantamos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,
Com um enorme esforço muscular.

“Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!”
E recebi, naquela despedida,
As forças, a alegria, a plenitude,
Que brotam dum excesso de virtude
Ou duma digestão desconhecida.
(VERDE, 1987, p. 19)

Logo, observa-se uma nítida mudança nesse eu lírico que antes caminhava para o trabalho com “desmaios de apoplexia”, mas que agora, após esse encontro singular, recebe “forças”, “alegria” e “plenitude” para continuar o seu caminho com um olhar mais aguçado para os elementos do entorno, vistos não apenas como objetos da realidade (visão realista), mas como índices, signos que fazem imaginar outras formas (visão subjetiva). O que torna possível, por exemplo, que a fragilidade física da vendedora dê lugar à vitalidade de que é portadora ao carregar verduras e leguminosas, uma vez que passa a imaginar novas visões híbridas (de mulher-vegetal) que expressam força:

E pitoresca e audaz, na sua chita [tecido simples de algodão],
O peito erguido, os pulsos nas ilhargas [partes laterais da roupa],
Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas couves repolhudas, largas.

E, como as grossas pernas dum gigante,
Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras.
(VERDE, 1987, p. 19)

Após a leitura desse poema tão visual, é possível detectar algumas figuras e recursos de linguagem na escrita de Cesário como:

- a) Adjetivação. Ex.: “pobre caminhante”; “rústica, abundante”.
- b) Comparação. Ex.: “como as grossas pernas dum gigante”.
- c) Exclamação. Ex.: “Cheio de belas proporções carnis?! ”
- d) Sinestesia (mistura de sentidos, neste caso visão e tato) – Ex.: “brancuras quentes”.
- e) Antítese (oposição). Ex.: “desgraça alegre”.
- f) Hipérbole (exagero). Ex.: “Que ao chão de pedra resistia preso,/ Com um enorme esforço muscular”.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 1

1. Relacione as colunas, sabendo que a primeira traz o título de algumas poesias de Cesário e a segunda é composta por afirmações sobre uma destas obras:

- (a) “Esplêndida”
 - (b) “Contrariedades”
 - (c) “Num bairro moderno”
-
- () Utiliza muitos advérbios na exacerbação do estado emocional do eu lírico.
 - () Composto por quintilhas, que visam a descrever as diferenças existentes entre o eu lírico e a mulher.
 - () Retrata uma cena matinal e suas luzes, fazendo do poema uma aquarela permeada pela imaginação do poeta.
 - () Expressa o vigor ligado ao trabalho.
 - () Possui alguns versos iniciados por anáfora (retomada de um termo anterior), que auxiliam na caracterização da mulher.
 - () O eu lírico e a mulher observada possuem características comuns.
 - () O eu lírico encontra-se em posição submissa em relação ao objeto do seu amor, em uma espécie de metáfora de sua posição social.
 - () O sujeito poético faz uso de interrogações para criticar/ ironizar a sociedade.
 - () O poeta age de forma solidária em relação à mulher.

RESPOSTA COMENTADA

1. Para fazer a relação entre as colunas, você terá de levar em conta, por vezes, a interpretação geral do poema, bem como prestar atenção a detalhes de ordem linguística, como a questão dos advérbios da primeira afirmação. Assim responderá, por exemplo, que a primeira frase relaciona-se com o poema “Contrariedades”, pois ele se centra no sujeito poético, tendo na figura da engomadeira uma espécie de semelhante, utilizando-se para isso dos advérbios “consecutivamente”, “insensatamente”, “raramente”, entre outros. Assim, as respostas, em ordem, são (b); (a); (c); (c); (a); (b); (a); (b); (c).

O CASO DE “O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL”

Até agora, vimos poemas sobre questões de justiça social, sobre a relação entre o campo e a cidade, sobre a condição do trabalhador e do burguês. Vimos ainda referências à poesia como mercadoria, bem como poemas que tematicamente repetem essas discussões, mas nos quais a força pictórica das letras se sobrepõe na composição de verdadeiras expressões impressionistas em meio ao real (“Num bairro moderno”). Entretanto, o poema em que mais evidentemente se interseccionam as questões do território, do deslocamento e da escrita é “O sentimento dum ocidental”.

Esse poema foi publicado em 1880, em homenagem ao tricentenário da morte Camões. Nele, diferentemente do tom épico destinado a contar as aventuras das grandes navegações e as glórias portuguesas, Cesário Verde opta por dar as costas para o mar e fixar-se nas imagens inspiradoras da cidade de Lisboa, marcada pelas contradições próprias do turbulento século XIX. Assim, sua atenção direciona-se aos habitantes da cidade. Em especial, dedica-se a mais uma vez mostrar as diferenças entre a vida abastada dos burgueses e as precárias condições dos trabalhadores, enquanto o mar aparece como uma lembrança recorrente. Trata-se de um olhar poético que faz com que a própria cidade se torne uma personagem, e não mero cenário do poema. Desse modo, traz como matéria do poema a observação de um eu lírico que, ao perambular como um *FLÂNEUR* pelo espaço citadino, termina por se sentir ora oprimido, ora revoltado com as imagens que vê: a sujeira das ruas, os bêbados, o cólera, a pobreza que se torna ainda mais evidente com a iluminação pública... Enfim, ao longo do poema, põe em contraste elementos que indiciam a chegada dos tempos modernos em uma cidade já degradada.

Quanto à temática, convém destacar as palavras do escritor e crítico Helder Macedo:

A cidade é Lisboa; o “sentimento” do título é o do narrador, natural do extremo ocidental da Europa, um português. Mas a cidade também representa o todo da civilização ocidental a que Portugal pertence; e o sentimento que ela provoca [solidão, náusea e melancolia] é ao mesmo tempo um produto dessa civilização e um protesto contra ela (MACEDO, 1986, p. 169).

FLÂNEUR

Termo francês utilizado para designar o indivíduo, notadamente o sujeito de uma poesia, que caminha sem destino pela cidade com o objetivo de divagar sobre o que vê. É figura essencial nos poemas em prosa de Charles Baudelaire.

Quanto à sua forma, observa-se que o poema se divide em quatro seções correspondentes aos diferentes momentos de deambulação do eu poético, que são assim intituladas: “Ave-Marias”, em referência ao início da noite, ao horário em que se reza o terço à Virgem e ao conseqüente sentimento religioso que norteia a vida da capital portuguesa; “Noite fechada”, quando se faz totalmente noite; “Ao gás”, no momento em que os lampiões de rua são acesos e, finalmente, na madrugada descrita em “Horas mortas”. Cada uma destas seções comporta onze quadras (estrofes compostas por quatro versos), sendo cada uma destas quadras, por sua vez, compostas por um primeiro verso decassílabo (10 sílabas métricas) e outros três versos alexandrinos (12 sílabas métricas).

Tal configuração formal pode revelar alguns significados. Camões, em *Os lusíadas*, utiliza-se dos decassílabos para narrar os feitos heroicos da pátria portuguesa, mas com a diferença de que o faz ao longo de oitavas – portanto o dobro de versos utilizados por Cesário em cada estrofe –, o que de algum modo já denota a mutilação da cidade agora versificada pelo poeta diante do passado glorioso cantado por Camões. Além disso, Cesário parece optar por uma imagem síntese no decassílabo inicial, que será depois detalhada, descrita analiticamente no decorrer das estrofes, por meio de versos mais vagarosos (os alexandrinos), em consonância com os passos do eu lírico que deambula pelo espaço citadino.

Das “Ave-Marias” às “Horas mortas” – as visões de um ocidental

Nos primeiros versos, o poeta, como sugere o título da primeira seção, “Ave-Maria”, destaca o momento das orações vespertinas e retrata as imagens do anoitecer aqui grafadas por palavras como “sombras” e “soturnidade” que “despertam” um sentimento melancólico, um “desejo absurdo de sofrer”, também próprio das penitências religiosas. Nota-se assim nestas primeiras estrofes o caráter indissociável existente entre os estímulos sensoriais exteriores (visões, cheiros, sons...) e o estado psicológico do eu poético:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
 O gás extravasado enjoo-nos, perturba;
 E os edifícios, com as chaminés, e a turba,
 Toldam-se duma cor monótona e londrina.
 (VERDE, 1987, p. 25)

Entretanto esses termos logo cedem lugar a uma descrição de signos próprios da modernidade já anunciados na estrofe anterior, quando a neblina lisboeta faz lembrar a atmosfera londrina e sua nascente Revolução Industrial:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
 Levando à via férrea os que se vão. Felizes!
 Ocorrem-me em revista, exposições, países:
 Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!
 (VERDE, 1987, p. 25)

Nesta estrofe 3, o poeta exclama “Felizes!”, em referência aos que “vão” constantemente rumo às cidades modernas (presumidamente superiores a Lisboa): “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo”, configurando o desejo de emigrar em busca de melhor mundo. Embora essa promessa esteja grafada em um conjunto de imagens fugidias ou imprecisas vistas em “revistas”, “exposições”, “países”.

Nas estrofes seguintes (4 e 5), o poeta volta-se novamente para o espaço do presente, utilizando-se de imagens representativas da atmosfera opressora da cidade – “Semelham-se a gaiolas, com viveiros,/ As edificações somente emadeiradas:” – na qual ele mesmo se sente oprimido: “Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,/ Ou erro pelos cais a que se atracam botes”.

Mais uma vez, o presente termina por levá-lo a um desejo de fuga (errar pelo cais), porém desta vez esta fuga relaciona-se ao passado como se evidencia na estrofe 6, também encerrada com melancolia:

E evoco, então, as crónicas navais:
 Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
 Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
 Singram soberbas naus que eu não verei jamais!
 (VERDE, 1987, p. 25)

O tema da fuga, como ressalta David Mourão-Ferreira, estará sempre presente no poema, afinal Cesário *foge* tanto para o passado quanto para o futuro, projetando-o ao seu modo, como um delírio, no qual a cidade deixa de ser apenas a cidade vista para se tornar motivo de escrita.

De volta à descrição do presente, nas estrofes seguintes Cesário concentra-se em relatar a chegada de diferentes “personagens da fantasmagoria citadina” (MACEDO, 1986, p. 175), que o inspiram e o incomodam como os “dois dentistas”, “um trôpego arlequim” e “os lojistas”, que transitam na cidade; além do couraçado (navio de guerra) que revela a dominação da Inglaterra. Após a apresentação de tais personagens, ainda uma vez o poeta desloca-se entre imagens de ambientações diversas, a fim de evidenciar os contrastes sociais. Assim, se antes fala do “tinir de louças e talheres” dos “hotéis da moda”, na estrofe seguinte, faz emergir as trabalhadoras varinas (vendedoras de peixes das ruas lisboetas) – “Correndo com firmeza, assomam as varinas” –, em uma oposição implícita ao épico camoniano em que se destacavam os varões/ “barões assinalados” (homens valorosos), que partiam da “Occidental praia lusitana”.

Porém, por trás da aparente força física dessas mulheres, percebe-se que elas estão desde sempre destinadas a serem as mães dos “filhos que depois naufragam nas tormentas”, sendo por fim miseravelmente descritas, destinadas a viver em meio aos “focos de infecção” espalhados pela cidade ainda precariamente urbanizada:

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.
(VERDE, 1987, p. 26)

A segunda parte intitulada “Noite fechada”, como sugere o título, é marcada pelo aumento da sensação de enclausuramento, que agora encontra sua síntese metafórica (estrofe 12) na visão da antiga prisão Aljube. Tal edificação torna-se um “microequivalente da cidade” (MACEDO, 1986, p. 177) e mais uma vez serve de índice para a denúncia social do poeta, uma vez que só mulheres sem posses (dom) eram lá encarceradas:

Toca-se às grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
O Aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,
Bem raramente encerra uma mulher de “dom”!
(VERDE, 1987, p. 26)



Figura 11.6: A cadeia do Aljube fica situada em Lisboa (na freguesia da Sé) e recebia presos acusados de delitos contra a Igreja até 1820, depois mulheres acusadas de crimes comuns até o final da década de 1920 e mais tarde, entre 1928-1965, destinou-se ao encarceramento de presos políticos do Estado Novo.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:AljubeSecXX.jpg>

Na estrofe 13, observa-se a permanente inter-relação de visões e impressões psíquicas, quase físicas, na escrita do poeta, tal é a sua inserção na experiência de pensar a cidade. Assim, se no início do poema diz que tem um “desejo absurdo de sofrer” trazido pela melancolia das primeiras horas da noite, agora que essa mesma noite avança igualmente avança o seu mal-estar – “Chora-me o coração que se enche e que se abisma” –, a tal ponto que pensa estar sendo acometido por uma doença fatal:

E eu desconfio, até, de um aneurisma,
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração que se enche e que se abisma.
(VERDE, 1987, p. 26)

Nas estrofes 14 e 15, o poeta se põe a descrever espaços, primeiro os espaços iluminados pela lua (tascas, cafés, tendas), um corpo celeste que “lembra o circo e os jogos de malabares”, portanto próprio do lúdico, do ilusório, que cedem lugar a novos espaços de opressão identificados na visão de “Duas igrejas, num saudoso largo”, responsáveis por lançar “a nódoa negra e fúnebre do clero”, pois “Nelas esfumo [rascunho o desenho de] um ermo inquisidor severo”. Tem-se aqui a associação semântica da visão das igrejas com a lembrança de alguém “severo”, portanto opressor, ratificando-se, dessa forma, o caráter anticlerical do poeta.

A estrofe 16 é marcada pela fusão entre um evento do passado (o terremoto de 1755 em Lisboa) e o caminhar do presente, porém o intercruzamento temporal e mesmo as mudanças na configuração de alguns espaços erguidos sobre os escombros de outrora não trazem qualquer alívio à sensação claustrofóbica, sendo a estrofe grafada por expressões como “muram-se” e “afrontam-me”, tendo-se ao fundo da paisagem “sinos dum tanger monástico e devoto”, retomando a atmosfera religiosa marcadamente opressora da cidade (VERDE, 1987, p. 26).



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:EstatuaCamoelisboa.JPG>

Nas estrofes 17, 18 e 19, já distante do ambiente opressivo-religioso, o poeta volta-se para o universo “público e vulgar”, nos quais convivem imagens contraditórias como os “bancos de namoro” e o “Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras” – “Um épico doutro” (em referência à estátua de Camões). Trata-se de mais uma apropriação de imagens do passado no presente, na qual se ratifica a dissonância entre a época gloriosa/ heroica do passado e a degradação do presente, visível, sobretudo, quando enfatiza na estrofe 18 a acumulação de corpos enfezados (infectos, sujos), causadores de “Cólera” e “Febre” ou quando, na estrofe 19, volta o seu olhar para as “patrulhas

de cavalaria”, responsáveis apenas por manter sob controle a população miserável com seus “passos lentos” à semelhança dos antigos conventos medievais (VERDE, 1987, p. 26).

Nas estrofes (20, 21, 22) em que ressoa a exclamação “Triste cidade”, retoma-se o tema da distinção social entre aquelas que estão “Curvadas a sorrir às montras dos ourives” [vitrines de joalherias], representantes de uma “paixão defunta” do eu lírico, aqui lembrando o tema do amor por um tipo de mulher fatal e elegante, à semelhança de poemas como “Esplêndida”, e as trabalhadoras, neste caso as “costureiras” e “floristas”, tema de poemas como “Contrariedades” e “Num bairro moderno”, além é claro das “varinas” já citadas no início desta leitura.

Para encerrar esta segunda parte do poema (estrofe 22), o poeta nos apresenta um autorretrato, em que ironiza o seu modo de fazer poesia: “E eu, de luneta de uma lente só,/ Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:/.” Segundo Helder Macedo, a “metáfora irônica” (a visão por uma “lente só”) “pode ser limitada [limitadora], mas pode ser também a única possível porque há sempre causas para revolta na realidade objectiva”. Além disso, essa inserção do poeta como personagem do poema “cria um efeito de distanciamento que recorda ao leitor que o que está a ser registrado no poema é a representação significativa da realidade objectiva e não a própria realidade objectiva.” (MACEDO, 1986, p. 182). Afinal, seu posicionamento, sua visão de mundo será sempre uma parte e não a totalidade do real, e é com essa visão fragmentada que elabora a sua escrita.

Na terceira parte do poema, intitulado “Ao gás”, o poeta mais uma vez se põe em movimento, apesar de expor seu cansaço, e se dispõe a encontrar diferentes tipos citadinos, elaborando comparações incomuns que reafirmam o potencial metafórico de sua poesia, capaz de tecer uma analogia entre as prostitutas (“as impuras”) e os “moles hospitais”, afinal ambos são materialmente focos de doença:

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras [becos das ruas]
Um sopro que arripia [arrepia] os ombros quase nus.
(VERDE, 1987, p. 27)

Mais adiante (estrofes 24 e 25), o poeta relaciona o comércio e a igreja, “as burguesinhas do Catolicismo” e “As freiras que os jejuns

matavam de histerismo”, pois tanto umas quanto as outras estão inseridas num sistema doente. Termina por apresentar assim, nas estrofes iniciais de “Ao gás”, tipos de doenças sociais: a entrega ao consumismo, ao rígido controle moral ou a imoralidade das prostitutas, necessárias para manter a ordem social e conseqüentemente o papel das outras mulheres (freiras ou burguesinhas).

Na estrofe seguinte (26), com um tom diverso da estrofe anterior, destacam-se figuras que expressam o valor saudável e positivo ligado ao mundo do trabalho:

Num cutileiro [cuteleiro], de avental, ao torno,
Um forjador maneja um malho, rubramente;
E de uma padaria exala-se, inda quente,
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.
(VERDE, 1987, p. 27)

Estas são profissões que inspiram a criação de algo – o forjador modela os objetos e na padaria se faz o pão, alimento primordial do corpo. Observa-se também que a estrofe é marcada por um intenso jogo sinestésico (de sentidos): a forma trabalhada pelo forjador (tato) e o cheiro do pão (olfato).

Este contato vital com modos de criação faz o poeta pensar nos objetivos de sua função também criadora (estrofes 27 e 28), terminando por desejar que seu livro seja “um livro que exacerbe”, isto é, que seja ao mesmo tempo “um desafio e um incentivo à consciência do leitor” (MACEDO, 1986, p. 186).

Uma consciência de leitor que mais uma vez deve submeter-se aos apelos do poeta que estabelece outra oposição entre o trabalho “salubre” e os luxos de uma burguesia ociosa ao centrar-se nas cenas de uma loja elegante, que fica aberta até a noite, de modo a satisfazer o desejo consumista daquela classe social:

Que grande cobra, a lúbrica pessoa,
Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!
Sua excelência atrai, magnética, entre luxo,
Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa.
(VERDE, 1987, p. 27)

Na sequência (estrofes 30 e 31), o poeta recorre à composição de figuras irônicas que desmascaram esses valores puramente estéticos frutos do mero consumismo, ilusões que o tempo desfaz e por isso surpreende-

se diante da visão de “uma velha” cuja “traîne” “imita um leque antigo, aberto”, uma dama que já não tem o poder sedutor de uma “Esplêndida”. Assim também se centra na metáfora das “Plantas ornamentais [que] secam nos mostradores [vitrines]” e nos “Flocos de pós-de-arroz [que] pairam sufocadores”, ambos os instrumentos provocadores de ilusões que só momentaneamente podem ludibriar o tempo e que, na realidade, desfazem o efeito mágico deste lugar no qual se desdobravam os admirados “tecidos estrangeiros” (as lojas luxuosas) (VERDE, 1987, p. 27).

Nas estrofes finais desta parte (32 e 33), cessa-se completamente o efeito fulgurante do comércio, anunciado pelo eu lírico que expressa: “Mas tudo cansa!” Presente-se que a noite avança e com ela “Apagam-se nas frentes/ os candelabros, como estrelas, pouco a pouco” e “Tornam-se mausoléus armações fulgentes”, entretanto algumas vozes ainda rompem o silêncio da “Noite fechada”, primeiro, um “cauteleiro rouco” (vendedor de loteria), depois, a figura espectral de um antigo professor de latim que arrasta pela noite já solitária o seu lamento, a sua miséria e o seu destino de intelectual sem descanso, que, tal como o próprio eu lírico, tem por sina este caminhar sem destino:

“Dó da miséria!... Compaixão de mim!...”
 E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,
 Pede-me esmola um homenzinho idoso,
 Meu velho professor nas aulas de Latim!
 (VERDE, 1987, p. 28)

A última seção do poema intitulada “Horas mortas” conduz o eu lírico para a escuridão mais profunda e, estando todas as luzes artificiais apagadas, ele se entrega à noite natural da cidade cuja atmosfera, embora guarde ainda algo de claustrofóbico, já não tem o mesmo feito de esmagamento, visto que permite a passagem da “luz dos astros com olheiras”:

O tecto fundo de oxigénio, de ar,
 Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
 Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
 Enleva-me a quimera azul de transmigrar.
 (VERDE, 1987, p. 28)

Segundo Helder Macedo, essa “quimera” é a “expressão individual impossível de uma ânsia coletiva” que objetiva romper com os limites confinadores do ser e da nação aprisionada às “glórias do passado” – “Por baixo, que portões! Que arruamentos!”. Destaca-se ainda na estrofe 35 a

descrição de uns “olhos dum caleche” [carruagem], olhos que espantam o eu lírico, olhos de pavor pela escuridão da noite que se justapõem na estrofe seguinte (36) com “as notas pastoris de uma longínqua flauta”, a lembrar a melancólica mensagem de que o campo (local apaziguador) está distante.

Porém, se o campo está distante, o eu lírico pensa em alternativas para as constrações advindas do viver citadino e tece reflexões sobre um amor (estrofe 37) que só poderia realizar-se em um espaço oposto a essa noite da cidade, um espaço marcado pela passagem da luz, espaços “transparentes”. E deste amor nasceriam filhos, estes, sim, poderiam trazer “a nitidez às vidas”, enquanto promessas para o futuro – “sonhos ágeis”.

Esse sonhar com o futuro (estrofe 39) torna-se um equivalente do passado heroico camoniano grafado pelas conquistas marítimas, vistas agora como conquistas aquáticas, de uma coletividade, de um “Nós” que se destinaria aos espaços transparentes, livres da opressão citadina:

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!
(VERDE, 1987, p. 28)

No entanto, o eu lírico termina por perceber (estrofe 40) que essa miragem libertária não tem possibilidade de se realizar nos espaços “emparedados” em que “vivemos” e de onde ouvem-se “os gritos de socorro” “estrangulados”, a remeter ao universo recorrentemente descrito das prisões lisboetas e dos lugares que a elas se assemelham.

Como consequência retorna (estrofes 41, 42 e 43) à náusea dos primeiros versos do poema e a uma visão labiríntica da noite citadina com seus “nebulosos corredores”, “os ventres das tabernas” e “uns tristes bebedores” [bêbados], bem como retorna ao universo imagístico daqueles que inexoravelmente permanecem nas ruas nessas “Horas mortas”: “os dúbios caminhantes”; “os cães [que] parecem lobos”; “os guardas”; “as imorais”, todos cercados por palavras de campo semântico marginal como “sujos”; “ósseos”; “febris”; “errantes”... (VERDE, 1987, p. 28)

O poema finda com uma imagem que se assemelha a uma foto panorâmica tirada a certa distância da cidade e mirada sob a ótica de um sujeito que se une a uma dor que é humana, que é ainda nossa contemporânea, como habitantes das grandes cidades, mas é também uma dor portuguesa, daquele que opta por voltar-se de costas para o mar,

fonte de “desamparos” passados e olhar o presente, que inevitavelmente traz o gosto amargo deste passado:

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!
(VERDE, 1987, p. 29)



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 2

2. a) Após fazer a leitura de “O sentimento dum ocidental”, você deve ter observado que muitos temas e modos de escrita de Cesário repetem-se. Então, busque fazer as seguintes comparações com os outros poemas já lidos, citando os versos em que essa semelhança apareça:

- (a) O tratamento dado às mulheres;
- (b) A questão das diferenças sociais;
- (c) A oposição entre o campo e a cidade;
- (d) O mal estar do eu lírico.

b) Agora retire do poema “O sentimento dum ocidental” pelo menos um verso que se relacione com o poema de Camões, *Os Lusíadas*. Não se esqueça de comentar essa relação encontrada.

RESPOSTA COMENTADA

2. a) Em relação ao tema da mulher, por exemplo, pode-se considerar o poema “Esplêndida”, no qual o poeta dedica-se a descrever uma mulher de classe social mais elevada, alvo dos sentimentos de um eu lírico pobre, que assim diz: “É ducalmente esplêndida!”, expondo nesta exclamação sua admiração, ao passo que em “O sentimento dum ocidental” fala das “burguesinhas do Catolicismo”, referindo-se a damas consumistas que seguem os padrões burgueses e são alvo de claro desprezo por parte do sujeito poético.

b) Versos como “E evoco, então, as crônicas navais;/Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!” e “Singram soberbas naus que eu não verei jamais!”, por exemplo, reafirmam que este passeio pela cidade de Lisboa, por terra e não por mar, remete constantemente o eu lírico para um passado que não existe mais (embora os seus vestígios estejam por toda parte) e para promessas de futuro desfeitas, haja vista a degradação citadina de algum modo anunciada na fala do Velho do Restelo, restando, portanto, no presente, apenas a rasura do sonho de outrora.

O poema em outro território, deslocamento e escrita?

Em síntese, observa-se que “O sentimento dum ocidental” parte do mesmo ponto que a epopeia camoniana, mas em sentido completamente contrário, afinal tudo começa com a religião: é o cristianismo que move os portugueses para as descobertas marítimas, e é o símbolo dessa mesma religiosidade – a oração da “Ave-Maria” – que marca o início da deambulação deste sujeito poético de Cesário, agora voltado de costas para o mar, rumo à noite da cidade, sempre grafada por símbolos religiosos. Quanto a esse deslocamento, nota-se ainda que o seu sentimento, ao contrário do que poderia se supor, não é o sentimento comum a todos os ocidentais e, sim, o sentimento de “um” indivíduo que se desloca pela parte mais ocidental da Europa, outrora denominada a “Ocidental praia lusitana” do poema camoniano.

O território em seu sentido de solo também tem sua solidez desafiada pelo movimento deste *flâneur* que perpassa por espaços que na poesia funcionam como signos associáveis a tantos outros e que se modificam sob o olhar errante do poeta. Assim, com signos, à primeira vista, concretos, os “hospitais”, as “catedrais”, as “lojas”, elementos que compõem as ruas percorridas pelo poeta, agregam-se a outros abstratos, como o confinamento, a sujidade e a doença física ou imaginada (mal-estar).

Já a escrita une métrica e rimas obedientes à ordem regular das poesias tradicionais (versos alexandrinos, por exemplo) a um lirismo insatisfeito que antecipa a poesia modernista do século XX, que no caso de Cesário mescla os estados subjetivos do poeta com os componentes mais prosaicos do cotidiano.

CONCLUSÃO

A obra de Cesário releva uma preocupação essencial do artista com a questão da desigualdade social sem, entretanto, descuidar de uma estética sempre pronta a aliar a tradição poética da forma às inovações lexicais (das palavras) e semânticas (dos sentidos), dotando suas poesias de uma plasticidade vocabular e nas quais traduz imagens em palavras. Além disso, trabalhou em seus poemas a profunda relação entre o mundo exterior e a subjetividade do poeta, duas forças que não se oporiam ou sobreporiam, mas que coexistem na formação do eu lírico que compõe. Não se trata de uma superexposição de um eu (como no Romantismo),

nem da descrição de vícios sociais alheios (como no Realismo), mas a constituição de um “eu” que só pode existir poeticamente em contato com o que lhe é exterior. Um “eu” que se materializa na escrita no momento exato em que uma cena chega aos olhos do poeta; logo não são só os seus sentimentos que estão em jogo, mas estes sentimentos coligados às imagens vistas ou pressentidas por um “eu” que acaba de nascer da poesia.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Vejamos a opinião de alguns críticos sobre a poesia de Cesário:

[...] a cidade, neste poema, é um pretexto para fugir dela. Mas o que se torna evidente é o pouco à vontade, o verdadeiro mal-estar de Cesário Verde [...] Tudo, na cidade, parece existir em relação a ele [...]. Ele é o centro, o objeto, o alvo [...] Tudo serve para o constranger [...]. (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 74-75).

É uma poesia do trabalho útil [...]. E uma linguagem nova, de seiva burguesa e popular, rica de termos concretos, bastante dúctil e atrevida, para sugerir a mistura de sensações e as rápidas interferências do físico e do anímico, uma linguagem impressionista e fantasista, e, ao mesmo tempo, nervosa, sacudida, coloquial (COELHO, 1961, p. 184-185).

Escolha uma das opiniões anteriores e comente-a, mas não se esqueça de buscar elementos que ajudem a sustentar seu comentário. Uma dica: use os próprios versos de Cesário nessa argumentação.

RESPOSTA COMENTADA

Você pode dizer, por exemplo, que a afirmativa de Eduardo Coelho mostra-se pertinente, visto que é inegável a presença do caráter sinestésico (mistura de sentidos)

na poesia de Cesário, proveniente do contato do poeta com elementos da vida das ruas lisboetas, prova disto são versos como: “Um forjador /maneira um malho, rubramente;/E de uma padaria exala-se, inda quente,/Um cheiro salutar e honesto a pão no forno”. Nestes versos, nota-se que o poeta faz não apenas um retrato do que vê, mas transforma em palavras/ em poesia sensações (visuais, olfativas, táteis) experimentadas por aqueles que percorrem tais ruas.

RESUMO

A poesia de Cesário Verde dedica-se a diferentes temas: a questão da mulher, seja ela a dama glacial aristocrática, a prostituta ou a trabalhadora (engomadeira, vendedora de frutas); a oposição campo e cidade; os aspectos relacionados ao próprio fazer poético, mas que sempre estão permeados por duas outras questões: a desigualdade social e a atitude poética de unir subjetividade e elementos do cotidiano, gerando uma poesia extremamente pictórica (visual).

Este cuidado formal e estas preocupações temáticas fizeram com que a poesia de Cesário fosse pensada através de muitas correntes estéticas, tanto aquelas próprias do século em que viveu (XIX), como o Naturalismo e o Realismo, quanto as pertencentes ao século XX.

Seu poema mais conhecido foi escrito em 1880, em homenagem ao tricentenário de morte de Camões. Trata-se de “O sentimento dum ocidental”, em que conta a experiência de um sujeito que caminha – *flâneur* – noite adentro pelas ruas de Lisboa (deslocamento nada heroico por um território deslizante). Tal percurso é marcado por uma sensação nauseante e claustrofóbica, ratificada por diversos signos linguísticos vinculados à realidade opressora do universo religioso e burguês do seu tempo.

Como marca de seus versos, tem-se a precisão formal e a composição de imagens similares à linguagem de quem sonha transfigurar as cenas que recolhe pelo caminho. Assim, faz de sua poesia/ escrita o registro de outra possibilidade de deslocamento e de território para o português do século XIX e de outros séculos, que agora se volta contra o mar para olhar sua ocidental cidade, depositária de contradições, de inquietudes e de novas aspirações, não heroicas e sim poéticas.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, conheceremos a obra do poeta Fernando Pessoa, que, tendo surgido no início do século XX, declarou por meio de uma de suas personalidades poéticas (heterônimos): “Leio até me arderem os olhos/ O livro de Cesário Verde.” Afinal, sua obra, como veremos, radicaliza os jogos metafóricos de Cesário ao criar versos nos quais a visão calcada na realidade (presente na poética do século XIX) é substituída por uma lógica exclusivamente subjetiva, ao tratar da pátria portuguesa.

Literatura Portuguesa I

Referências

Aula 1

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Navegações*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

CAMÕES, Luís. *Os lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do 4º centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa. Biblioteca Digital. Disponível em: web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_ViagMinhaTerra.pdf, acessado em 5 de abril de 2012.

LOURENÇO, Eduardo. “Psicanálise mítica do destino português”. In: *O labirinto da saudade*. 3. ed. Lisboa: D. Quixote, 1988, p. 19-20.

LOPES, Fernão. “Crónica de D. João”. In: SARAIVA, António José. *As crónicas de Fernão Lopes*. Seleccionadas e transpostas em português moderno. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 1993.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org. Cleonice Berardinelli e Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PIRES, José Cardoso. *O delfim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1988.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. São Paulo: Difel, 1982.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Porto: Paisagem Editora, 1982.

Aula 2

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000.

CAMÕES, Luís. *Os lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do 4º centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999, p. 12.

MATTOSO, José. *A escrita da História: teoria e métodos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 153-167.

SARAIVA, António José. *Estudos sobre a arte d'Os lusíadas*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1995.

SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. 4. ed. Lisboa: Pub. Europa-América, 1993.

Aula 3

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC, 1973.

BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima*. Companhia Editora do Minho, 1942. Disponível em <http://purl.pt/191>.

CAMÕES, Luís. *Os lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do 4º centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

GEDEÃO, António. *Pedra filosofal* (poema). Disponível em <http://www.astormentas.com/PT/poema/1489/Pedra%20Filosofal>.

SARAIVA António José. *Luís de Camões*. Lisboa: Gradiva, 1997.

SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.

Aula 4

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Grades* (antologia de poemas de resistência). Lisboa: Dom Quixote, 1970.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000. Disponível em <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/livropublic/camoes.html>

CAMÕES, Luís. *Os lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do 4º centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Camões, poeta pelo mundo em pedaços repartido*. Lisboa: Instituto Camões, 2003.

COELHO, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa: poetas da utopia*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1983.

PINTO, Paulo Jorge de Sousa. *Diogo do Couto: um cronista do Oriente*. Disponível em <http://carreiradaindia.wordpress.com/2009/04/page/4/> em 03/07/2012.

SARAIVA, António José. *Estudos sobre a arte d'Os lusíadas*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1995.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

_____. *Poemas possíveis*. Poesia. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.

Aula 5

CAMÕES, Luís. *Os lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do 4º centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. Fernando*. 2. ed. corrigida, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1966.

SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1988.

SARAIVA, António José. *As crónicas de Fernão Lopes*. Seleccionadas e transpostas em português moderno. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 1993.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org. Cleonice Berardinelli e Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Aula 6

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BERARDINELLI, Cleonice. *Gil Vicente: autos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BIBLIOTECA VIRTUAL DO ESTUDANTE BRASILEIRO. A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>.

CAMÕES, Luís. *Os lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do 4º centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

MORAES, Oswaldo Domingues. “Freud: dos chistes ao cômico”. In: *Revista de Cultura Vozes*, nº 1, ano 68, jan/fev 74. Petrópolis: Vozes, 1974.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Publicações, 1969.

VICENTE, Gil. “Auto da Índia”. In: BERARDINELLI, Cleonice. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1974.

Aula 7

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Três, 1973.

MACEDO, Helder. “As viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis”. In: *Colóquio Letras*, nº 51, Lisboa, 1979. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=51&p=15&o=p>

MEIRELES, Cecília. “Roma, turistas e viajantes”. In: *Crônicas de viagem*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. “Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett”. In: *Colóquio Letras*, nº 30, Lisboa, 1976.

Aula 8

GARRETT, Almeida. “Não te amo”. In: *Folhas caídas*. Virtualbooks, 2002. Disponível em <http://www.pioxi.com.br/livros/folhascaidas.pdf>

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Três, 1973.

MACEDO, Helder. “As viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis”. In: *Colóquio Letras*, nº 51, Lisboa, 1979. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=51&p=15&o=p>

MOISÉS. Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. “Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett”. In: *Colóquio Letras*, nº 30, Lisboa, 1976.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. “Viagem, identidade e nação em Almeida Garrett”. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v. 3, nº 5, 1999.

Aula 9

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Três, 1973.

GAY, Peter. “A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud”. v. 2. In: *A paixão terna*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

QUEIRÓS, Eça. *Uma campanha alegre*. As farpas. Porto: Lello & Irmão, s.d., a.

_____. *Alves & cia*: obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. “Os Maias”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. “A ilustre casa de Ramires”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.

_____. *A cidade e as serras*. 22. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Alves & cia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

_____. *Obra completa*. v. IV. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000.

_____. *Uma campanha alegre*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=14023, s.d., b. (acessado em novembro de 2012).

_____. *O crime do padre Amaro*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1791, s.d., c. (acessado em novembro de 2012).

_____. *A relíquia*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb000017.pdf>, s.d., d. (acessado em novembro de 2012).

_____. *O primo Basílio*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7530, s.d., e (acessado em novembro de 2012).

_____. *Os Maias*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2683 s.d., f (acessado em novembro de 2012).

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Publicações, 1969.

Aula 10

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, 1981.

PADILHA, Laura Cavalcante. *O espaço do desejo: uma leitura de “A ilustre casa de Ramires”, de Eça de Queirós*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: EDUFF – Editora Universitária da UFF, 1989.

QUEIRÓS, Eça. “A ilustre casa de Ramires”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *A ilustre casa de Ramires*. s./d. b. Versão digital (<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000142.pdf>) acessada em novembro de 2012.

_____. “Os Maias”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Os Maias*. s/d, a. Versão digital (<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000181.pdf>) acessada em novembro de 2012.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Publicações, 1969.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. “Casas de escrita”. In: SILVEIRA, J. F.(org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p.13-21.

_____. “A casa portuguesa – uma forma de escrever Portugal – A ilustre casa de Ramires”. In: SILVEIRA, J. F.(org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 39-47.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa: das origens ao século XX*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1987.

Aula 11

COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da história literária*. 2. ed. revista e ampliada. Lisboa: Edições Ática, 1961.

MACEDO, Hélder. *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

MOURÃO-FERREIRA, David. “Notas sobre Cesário Verde.” In: *Hospital das Letras*. Coleção Estudos Portugueses. 2. ed. INCM, 1981.

VERDE, Cesário. *Poesias completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987, disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000070.pdf>

ISBN 978-85-7648-926-9



9 788576 489269



UENF
Universidade Estadual
do Norte Fluminense



Universidade Federal Fluminense

uff



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA