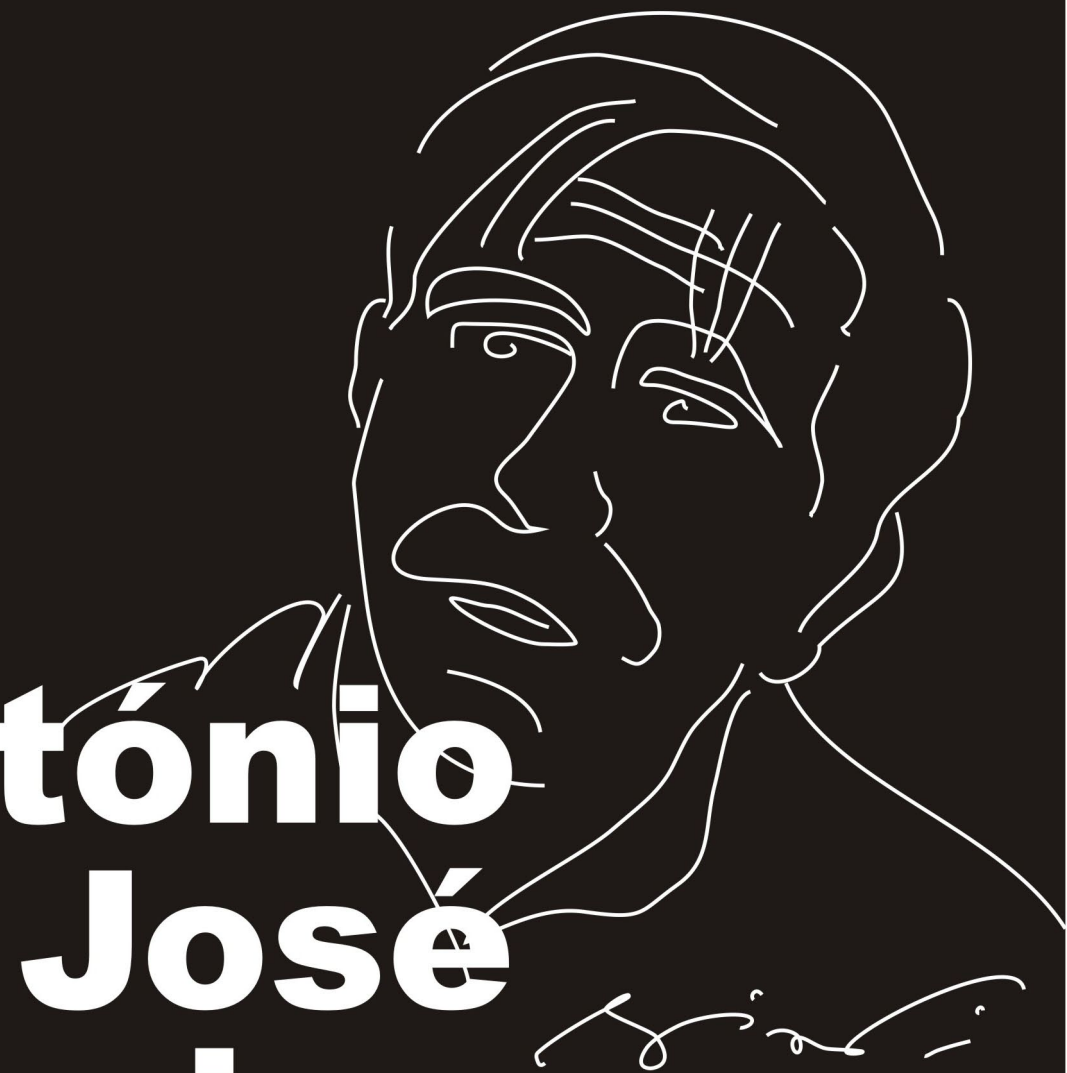


Dossiê temático-pedagógico sobre a figura e a obra de
António José Saraiva (1917 - 1993)

António José Saraiva



Título

Dossiê temático-pedagógico sobre a figura e a obra de António José Saraiva (1917-1993)

Autores

Ana Veigas
Carla Lourenço
Carlos Caetano
João Barata

Coordenação

Luís Filipe Santos
Eulália Alexandre
Ana Luísa Neves
Lina Varela

Editor

Ministério da Educação e Ciência
Direção-Geral da Educação

Diretor-Geral

Fernando Egídio Reis

Conceção Gráfica e Imagem

Manuela Lourenço

Paginação

Olinda Sousa

Data

2014

ISBN

Apresentação do Diretor-Geral da Educação	5
Objetivos do dossiê	7
1 – Perfil de António José Saraiva	11
1.1 – António José Saraiva – Algumas referências cronológicas da sua vida e obra	11
1.2 – Maria Isabel Saraiva: um esboço biográfico de António José Saraiva	14
1.3 – Evocação de António José Saraiva pelo seu irmão José Hermano Saraiva	15
1.4 – Documentos e testemunhos sobre a figura, a obra e a intervenção cívica e cultural de António José Saraiva	16
1.4.1 – Fotografias	17
1.4.2 – Outros documentos	21
1.4.3 – Entrevista a António José Saraiva	29
1.4.4 – Testemunhos sobre António José Saraiva	30
1.4.4.1 – Bernardo Vasconcelos e Sousa	30
1.4.4.2 – Elísio Summavielle	32
1.4.4.3 – Guilherme d’Oliveira Martins	34
1.4.4.4 – Helena Buescu	36
2 – António José Saraiva: o percurso singular de um intelectual português do século XX	41
3 – Seleção de apontamentos e ensaios sobre António José Saraiva e sobre alguns dos seus grandes temas	55
3.1 – Maria de Lourdes Belchior <i>et al.</i> : “Nota de Abertura”	56
3.2 – Agostinho da Silva: “Para António José Saraiva”	56
3.3 – José Mattoso: António José Saraiva	57
3.4 – Luísa Dacosta: “Para um Amigo”	57
3.5 – Teresa Rita Lopes: “O «Criador de Anarquias» - «Criador de Civilização»”	57
3.6 – Guilherme d’Oliveira Martins: “A Vida dos Livros”, de 25 a 31 de março 2013	58
3.7 – Margarida Braga Neves: “Da Crítica como Diálogo”	58
3.8 – J. Almeida Pavão: “António José Saraiva e os Estudos Vicentinos”	58
3.9 – Margarida Vieira Mendes: “Gil Vicente: o Génio e os Géneros”	59
3.10 – Leonor Curado Neves: “Um Leitura do Episódio do Adamastor: sobre um Artigo de António José Saraiva”	59
4 – Bibliografia de António José Saraiva	63

5 – Antologia de textos de António José Saraiva.....	67
5.1 – Fernão Lopes.....	67
5.2 – Gil Vicente	107
5.3 – Camões e “Os Lusíadas”	146
5.4 – Fernão Mendes Pinto	181
5.5 – O Padre António Vieira e as vias da Literatura Seiscentista Portuguesa	203
5.6 – Correia Garção e a poética da Arcádia Lusitana.....	211
5.7 – Almeida Garrett e Alexandre Herculano	241
5.8 – Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco.....	263
5.9 – Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós	275
5.10 – Páginas de intervenção cívica e reflexões sobre Cultura, História, Literatura e Educação	368
Ligações para ensaios e artigos de António José Saraiva disponibilizados <i>on line</i>	447
Agradecimentos	449

No dia 17 de março 2013 passaram vinte anos sobre a morte de António José Saraiva. A Direção-Geral da Educação celebra a efeméride mediante a produção do presente dossiê temático-pedagógico sobre a vida e a obra do grande historiador. Associa-se, assim, às comemorações promovidas pelo Centro Nacional de Cultura que, em colaboração com o Centro Cultural de Belém, organizou o “Dia António José Saraiva”, na referida data, enquanto programa de homenagem, reflexão e debate, no qual foi evocada a personalidade e a obra de António José Saraiva enquanto cidadão e historiador. Recorda-se que, no âmbito do “Dia António José Saraiva”, foi igualmente inaugurada no Centro Cultural de Belém a exposição “Uma família de professores”, realizada com o apoio do Ministério da Educação e Ciência. Nesta exposição foram evocadas e homenageadas também duas das figuras da sua família mais dedicadas à causa do ensino, a saber, o seu pai, José Saraiva (1881-1962), erudito e pedagogo que foi nomeadamente reitor do Liceu Passos Manuel, de Lisboa, tendo integrado a Junta Nacional de Educação, e o seu irmão José Hermano Saraiva (1919-2012), que desenvolveu uma obra importante enquanto colaborador do antigo Ministério da Educação, que foi Ministro da Educação (1968-1970) e que se tornou célebre como historiador e como autor e apresentador de programas de televisão de temática histórica com grande audiência.

António José Saraiva, que nasceu em Leiria, em 1917, é uma figura cimeira do panorama cultural português do século passado. Espírito independente e inconformista, percorreu, como outros grandes intelectuais portugueses da época, os caminhos do exílio. A sua imensa obra de historiador e de ensaísta brilhante, voltada para alguns dos grandes temas portugueses, abrange um universo muito variado que tanto contempla a épica medieval, a Inquisição como o debate ideológico próprio do tempo que lhe coube viver. Destacam-se na sua obra ensaios sobre os grandes autores da Literatura Portuguesa, num leque muito amplo que vai de Fernão Lopes a Oliveira Martins.

No presente dossiê, destinado aos professores dos ensinos básico e secundário e aos alunos do ensino secundário, mas também ao público em geral, evoca-se e homenageia-se a figura do grande historiador da Cultura Portuguesa e disponibiliza-se uma antologia, necessariamente curta e fragmentária, da sua obra. Selecionaram-se ensaios sobre alguns dos mais importantes autores portugueses, algumas reflexões teóricas e ainda textos de intervenção cívica, publicados antes e depois do 25 de Abril.

Cumpre-nos agradecer a todos os que partilharam com a Direção-Geral da Educação os seus testemunhos pessoais e, em particular, aos herdeiros e aos editores da obra de António José Saraiva, que disponibilizaram e autorizaram a publicação dos textos e imagens recolhidos no presente dossiê. A todos o meu muito obrigado.

O Diretor-Geral da Educação

Fernando Egídio Reis

O presente dossiê temático sobre a figura e a obra de António José Saraiva tem os seguintes objetivos:

- Dar a conhecer aos alunos do Ensino Secundário e aos professores dos Ensinos Básico e Secundário, bem como ao público em geral, aspetos importantes da vida e da obra do historiador e ensaísta António José Saraiva;
- Divulgar, junto dos alunos do Ensino Secundário e dos professores dos Ensinos Básico e Secundário, estudos e textos de António José Saraiva sobre figuras e temas relevantes da História da Cultura e da Literatura Portuguesas;
- Disponibilizar informações e textos (alguns hoje de difícil acesso) que estimulem e facilitem o conhecimento e a análise crítica de grandes temas e de grandes autores portugueses;
- Constituir-se como documento de apoio à implementação das Metas Curriculares do Ensino Básico e Secundário;
- Proporcionar um instrumento de apoio à formação de professores;
- Homenagear a figura de António José Saraiva, enquanto grande historiador e enquanto cidadão empenhado e interventivo no tempo histórico em que viveu.
- Associar a Direção-Geral da Educação às comemorações da passagem do vigésimo aniversário sobre a morte de António José Saraiva.

Estou sentindo uma curiosa atitude que tenta
materializar há muitos anos num formato por escrito
(há o livro de fim de curso. O tema era o tal
do mar. O mar desolado, sem alito, a um
ou o berquinho não a gente vai; o tal que deixa
remolho na boca e é esterilizante - Uma palavra
talhada, x guisado, um estar desabitado, e quanto
vivo, com o sentido do deserto. Uma admissão
num voo contra um nada. Um estar livre em
sua de qualquer coisa. Talvez uma esmaltação
pura, frutificada, sem ninguém a quem se conta,
do esteticamente não para explicar esta atitude,
de ao fim e ao cabo e para ental / proibida
ativa. O barco alinha o água com a
proa constante, o barco sozinho com as travas
lá dentro, não levado no avanço, ou no de
de água espessa de se não é temporal, e, de acordo

Perfil de António José Saraiva

1

de símbolo no momento,
um ajuda e se se pode
falar; x para o espaço
resistência não tem contornos nem caminhos. A gente
e se é o caminho, Refere-se ao livro chamado. Há
vezes parece que no ambiente há flashes rinos e
insolúveis, tenta de berquinho que se que o traço
de não se cantam os colts e não acabam.

1

“Pôr a pergunta e propor uma resposta – tal é a nossa intenção. E que o leitor não se deixe impressionar se o tom das páginas que vai ler lhe parecer demasiado afirmativo ou entusiasticamente polémico. É uma questão de estilo. Que a pergunta fique, que provoque outros a novas respostas, isso nos basta”.

António José Saraiva, “Ao Leitor”, Paris, Junho de 1968, in *Inquisição e Cristãos-Novos*, Editorial Estampa, 5.ª Edição, Lisboa, 1985, p. 18.

1.1 António José Saraiva

Algumas referências cronológicas da sua vida e obra¹

1917 – António José Saraiva nasce em Leiria, no dia 31 de dezembro, sendo o segundo filho de Maria da Ressurreição Baptista e do professor José Saraiva, ilustre pedagogo e erudito;

Início dos Anos 30 – Estudos no Liceu Gil Vicente, de Lisboa, onde foi aluno de Fidelino de Figueiredo;

1938 – Dissertação de licenciatura, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o tema *Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro*;

1940 – Trava conhecimento com Óscar Lopes;

1940-41 – Publicação do *Ensaio sobre a Poesia de Bernardim Ribeiro* na *Revista da Faculdade de Letras* da Universidade de Lisboa;

1942 – Doutoramento em Filologia Românica, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a Dissertação *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*;

– *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (edição do Autor);

1943 – Namoro com Maria Isabel Saraiva, com quem casaria e que seria a mãe dos seus filhos António Manuel, José António e Pedro António. Maria Isabel Saraiva publicaria, muitos anos depois, a correspondência trocada entre os dois²;

1944 – Torna-se militante do Partido Comunista Português;

1946 – *As Ideias de Eça de Queirós* (Centro Bibliográfico);

– *Para a História da Cultura em Portugal* (Centro Bibliográfico);

¹ Ver também a “Cronologia” de António José Saraiva publicada em *Crónicas, Entrevistas, Críticas e Outros Escritos de António José Saraiva*, Pesquisa de Maria José Saraiva, QuidNovi, Matosinhos, 2004, pp. 14-16.

² Ver António José Saraiva e Maria Isabel Saraiva, *Só Para o Meu Amor é Sempre Maio: Cartas do Verão de 1943*, Gradiva, Lisboa, 1997.

- 1946-49** – Leciona no Liceu de Viana do Castelo;
- 1947** – *A Escola, Problema Central da Nação* (edição do Autor);
- 1948** – *A Evolução do Teatro de Garrett: os Temas e as Formas* (edição do Autor);
– *A Obra de Júlio Dinis e a sua Época* (Separata do n.º 67 da *Vértice, Revista de Cultura e Arte*);
- 1949** – *Herculano e o Liberalismo em Portugal. Os Problemas Morais e Culturais da Instauração do Regime* (edição do Autor);
– *História da Literatura Portuguesa* (Publicações Europa-América, coleção *Saber*);
– É impedido de ensinar em escolas oficiais, por apoiar a candidatura do General Norton de Matos nas eleições presidenciais daquele ano;
– É preso por motivos políticos;
- 1950** – *História da Cultura em Portugal. Livro Primeiro. A Idade Média até à Crise Social do Século XIV* (Jornal do Foro);
- 1952** – *O Caprichismo Polémico do Sr. António Sérgio* (edição do Autor);
– *Fernão Lopes, Tabela Geral* (Jornal do Foro);
- 1953** – Início dos trabalhos de elaboração, em colaboração com Óscar Lopes, da *História da Literatura Portuguesa* (Porto Editora; 1955);
– *Fernão Lopes* (Publicações Europa-América, coleção *Saber*);
– *A Inquisição Portuguesa* (Publicações Europa-América, coleção *Saber*);
- 1955** – *História da Cultura em Portugal. Livro Segundo. Renascimento e Contra-Reforma* (Jornal do Foro);
– *História da Literatura Portuguesa* (Porto Editora);
- 1956** – *O Humanismo em Portugal* (Jornal do Foro – separata da *História da Cultura em Portugal*, vol. II);
- 1958** – *Fernão Mendes Pinto* (Publicações Europa-América, coleção *Saber*);
– *A Política de Discriminação Social e a Repressão da Heterodoxia* (Jornal do Foro);
– *Fernão Mendes Pinto ou a Sátira Picaresca da Ideologia Senhorial* (Jornal do Foro);
- 1958-59** – Impedido de lecionar em Portugal, exila-se em França. Bolseiro do Collège de France, integra a equipa de investigação de Marcel Bataillon;
- 1959** – *Luís de Camões* (Publicações Europa-América, coleção *Saber*);
- 1960** – Torna-se “Chercheur” (investigador) do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), onde permanece até 1970 (à exceção do ano letivo de 1965/66);
– *Dicionário Crítico de Algumas Ideias e Palavras Correntes* (Publicações Europa-América);
- 1962** – *História da Cultura em Portugal. Livro Terceiro. A Ressaca do Renascimento* (Jornal do Foro);
– Abandona o Partido Comunista;

- 1963** – Prepara a sua ida para o Brasil, visando a sua colocação numa universidade brasileira, que seria inviabilizada devido ao Golpe Militar do ano seguinte, que instauraria uma ditadura neste país;
- Conhece Teresa Rita Lopes, recém-exilada em Paris, também por motivos políticos, que então iniciava a sua carreira de investigadora e com quem estabelecerá uma relação muito próxima³;
- 1966** – *História da Literatura Portuguesa I - Das Origens ao Romantismo*, vol. VIII da *História Ilustrada das Grandes Literaturas* (Editorial Estúdios Cor);
- Retoma o estatuto de investigador do CNRS (interrompido no ano anterior), por proposta do grande historiador Fernand Braudel (1902-1985), sendo-lhe concedido no ano seguinte o grau de “Chargé de Recherche” do mesmo Centro;
- 1968** – Assiste aos acontecimentos de *Maió de 68* em Paris, de que deixará um famoso relato e uma análise muito penetrante⁴;
- 1969** – A coberto da chamada Primavera Marcelista, visita Portugal pela primeira vez desde o início do exílio;
- *Inquisição e Cristãos Novos* (Editorial Inova, coleção Civilização Portuguesa);
- 1970** – É colocado, através de concurso, na Universidade de Amesterdão;
- *Maió e a Crise da Civilização Burguesa* (Publicações Europa-América);
- 1971** – *O Autor da Narrativa da Batalha do Salado e a Refundição do Livro do Conde D. Pedro*, separata do *Boletim de Filologia*, tomo XXII (Centro de Estudos Filológicos);
- 1974** – Imediatamente após o 25 de Abril vem a Portugal, onde participa, com Teresa Rita Lopes, na manifestação do 1.º de Maio;
- *Ser ou Não Ser Arte, Ensaíos e Notas de Metaliteratura* (Publicações Europa-América);
- 1975** – Em maio regressa definitivamente a Portugal;
- É nomeado professor catedrático da Universidade Nova de Lisboa, acumulando com a sua colocação, com a mesma categoria, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no Departamento de História;
- 1978** – É nomeado Professor Catedrático, por distinção, no quadro dos professores de Filologia Românica da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- 1979** – *A Épica Medieval* (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Biblioteca Breve);
- *História da Literatura Portuguesa (das origens a 1970)* (Livraria Bertrand);
- 1980** – *O Discurso Engenhoso: – Estudos sobre Vieira e Outros Autores Barrocos* (Editora Perspectiva);
- *Filhos de Saturno. Escritos sobre o Tempo que Passa* (Livraria Bertrand);
- 1982** – *A Cultura em Portugal, Teoria e História. Livro I (Introdução Geral à Cultura Portuguesa)* (Livraria Bertrand);

³ Sobre esta ligação ver *Cartas de Amor de António José Saraiva a Teresa Rita Lopes*, Edição de Ernesto Rodrigues, Gradiva Publicações, Lisboa, 2013.

⁴ Publicados em *Maió e a Crise da Civilização Burguesa*, Publicações Europa-América, Lisboa 1970.

- 1984** – *A Cultura em Portugal, Teoria e História*. Livro II (*Primeira Época: A Formação*) (Livraria Bertrand);
– *Iniciação na Literatura Portuguesa* (Publicações Europa-América, coleção Saber);
- 1987** – Jubila-se aos 70 anos;
- 1988** – *O Crepúsculo da Idade Média* (Gradiva);
- 1990** – *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo* (Gradiva);
– *A Tertúlia Ocidental: Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros* (Gradiva);
- 1992** – *História e Utopia: Estudos sobre Vieira* (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa);
– *Estudos sobre a Arte d’Os Lusíadas* (Gradiva);
- 1993** – Morre em Lisboa, no dia 17 de março, aos 75 anos, durante a sessão de entrega do *Prémio de Ensaio do PEN Clube 1991*, atribuído à obra *A Tertúlia Ocidental* (Gradiva, 1990), *ex aequo* com *Pessoa por Conhecer / Roteiro para uma Exposição*, de Teresa Rita Lopes (Estampa, 1990). A cerimónia tinha lugar na Associação Portuguesa de Escritores (Rua de S. Domingos à Lapa, n.º 17 – Lisboa) e a morte do historiador ocorreu enquanto pronunciava o discurso de agradecimento. É sepultado no cemitério das Donas, concelho do Fundão, terra natal dos seus pais.

1.2 Maria Isabel Saraiva

Um esboço biográfico de António José Saraiva

Segundo dos sete filhos de José Leonardo Venâncio Saraiva e de Maria da Ressurreição Baptista, foi criado em Leiria até aos quinze anos. Estudou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde conheceu Óscar Lopes, coautor da sua *História da Literatura Portuguesa*. Obteve o doutoramento em Filologia Românica, em 1942.

Envolveu-se na oposição ao Salazarismo, tendo sido apoiante da candidatura do general Norton de Matos. Em 1949, foi preso e impedido de ensinar. Durante os anos seguintes, viveu exclusivamente das suas publicações e da colaboração em jornais e revistas. Chegou a ser militante do Partido Comunista Português, mas saiu em rutura, depois de uma viagem à URSS.

Exilou-se em França em 1960, tendo em seguida ido viver para a Holanda, onde lecionou na Universidade de Amesterdão. Regressado a Portugal, após a Revolução dos Cravos, tornou-se professor catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

António José Saraiva publicou uma vastíssima e importante bibliografia, considerada uma referência nos domínios da História da Literatura e da História da Cultura portuguesas, amadurecida quer na edição de obras e no estudo de autores individualizados (Camões, Correia Garção, Cristóvão Falcão, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Fernão Lopes, Fernão Mendes Pinto, Gil Vicente, Eça de Queirós, Oliveira Martins), quer através da publicação de obras de grande fôlego como a *História da Cultura em Portugal* ou, de parceria com Óscar Lopes, a *História da Literatura Portuguesa*.

É pai do jornalista José António Saraiva e irmão do historiador José Hermano Saraiva, do qual sempre foi muito próximo.

Maria Isabel Saraiva (Disponível em <http://www.gradiva.pt/?q=C/BOOKSSHOW/902>)

1.3 Evocação de António José Saraiva pelo seu irmão José Hermano Saraiva

“Sábado, 19 de março [de 1993], na saleta da Estalagem da Neve, no Fundão. Estive ontem nas Donas, a acompanhar a última viagem do António às Donas (...). Surpreendido comigo mesmo, consegui dizer três palavras de despedida. Lembrei a ideia que ele escreveu na minha fita de formatura: quando tiveres encontrado enfim uma verdade, rasga-a e procura outra verdade melhor. Lembro o pai: o menino que não vingava, nem enchia a telha do telhado. Se vingou! E digo como o António morreu: como desejava. «Como o tambor que ao fim de uma batalha...». E essas palavras que nunca li, que só lhe ouvi dizer uma vez, estão tão vivas em mim. É como aquele *ardere et lucere* que ele um dia sonhou que fosse o seu *ex libris* (suponho que nunca o chegou a ter) – e que é tão verdadeiro no fim como no princípio: acabou luzindo e ardendo, com uma luz que se não rende”.

José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 8, p. 41.

1.4 Documentos e testemunhos sobre a figura,

a obra e a intervenção cívica e cultural de António José Saraiva

Autógrafo de António José Saraiva

Dedicatória de *Maio e a Crise da Civilização Burguesa* a Urbano Tavares Rodrigues (não datada; datável de 1970):

Para o Urbano.
com a obra "Maio e a Crise da Civilização Burguesa"
António José Saraiva

Dedicatória de "Filhos de Saturno" a Urbano Tavares Rodrigues (não datada; datável de 1980)

Para o Urbano.
com a obra "Filhos de Saturno"
António José Saraiva

1.4.1 Fotografias



Maria da Ressurreição Baptista (1883-1961), mãe de António José Saraiva; Anos 20, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 1, p. 16.



José Saraiva (1881-1962), pai de António José Saraiva; Anos 20, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 1, p. 16.



José Saraiva à entrada da igreja de St.ª Maria do Castelo, em Leiria; Anos 20 (?), in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 1, p. 20.



António José Saraiva (à esquerda, na foto) com os pais e o irmão José Hermano; Anos 20, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 1, p. 24.



António José Saraiva (à direita na imagem) com os irmãos Mário, José Hermano e Maria José; Anos 20, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 11, p. 38.



António José Saraiva (à direita, na foto) com os irmãos Mário e José Hermano, na praia da Nazaré; Anos 20, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 1, p. 30.



António José Saraiva (ao centro) com o irmão José Hermano (à esquerda), nas Donas (concelho do Fundão); Anos 30, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 1, p. 56.



António José Saraiva (à esquerda, na foto) com o irmão José Hermano, na Rua do Loreto, em Lisboa; 1940, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 1, p. 60.



António José Saraiva (à esquerda, na foto) com o irmão José Hermano, na Serra da Estrela; Anos 30, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 1, p. 72.



Foto da família de António José Saraiva. Da esquerda para a direita: à frente, sentadas, a mãe e as duas irmãs, Florinha e Maria José. Em pé, o irmão Mário, António José Saraiva, o pai e os irmãos Fernando e José Hermano; Anos 1940 (?), in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 11, pp. 38 e 39.



Fronte e verso de um postal que António José Saraiva (à esquerda, na imagem) mandou fazer a partir de uma fotografia tirada no dia em que o irmão José Hermano fez 21 anos (3 de outubro de 1940), in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 2, p. 8.



António José Saraiva recebe na Academia das Ciências o Prémio Eça de Queiroz; Anos 40, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 2, p. 16.



A casa dos avós de António José Saraiva no Terreiro das Donas, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 11, p. 44.



António José Saraiva (à esquerda, na imagem) com o irmão José Hermano; Anos 60, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 3, capa.



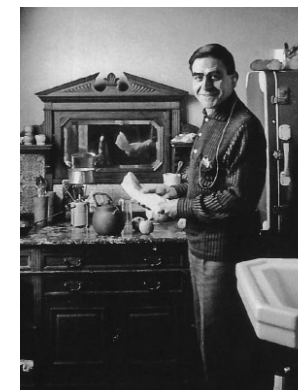
António José Saraiva, na época exilado em Paris; Anos 60, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 3, p. 68.



António José Saraiva (ao centro) com o irmão José Hermano e a cunhada, Maria de Lourdes, no País Basco; Anos 60, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 3, p. 90.



António José Saraiva (à esquerda, na imagem) com o irmão José Hermano, no País Basco; Anos 60, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 3, p. 91.



António José Saraiva, num dos seus prazeres domésticos – a preparação do chá; Anos 60, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 3, p. 91.



António José Saraiva com os irmãos, no cemitério das Donas, colocando rosas vermelhas na campa dos pais; Anos 80, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 7, p. 50



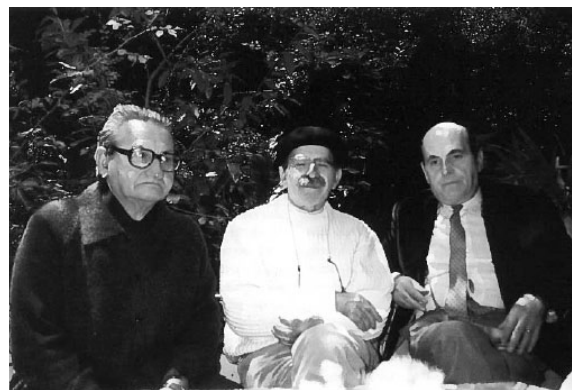
Rua das Donas, terra das raízes da família de António José Saraiva, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 7, p. 51.



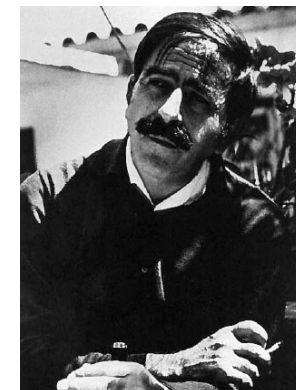
O perfil da aldeia das Donas recortado na Serra da Gardunha, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 7, p. 51.



A casa construída pela mãe de António José Saraiva nas Donas, no mesmo lugar da casa em que o professor José Saraiva nasceu, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 7, p. 54.



António José Saraiva (ao centro) com os irmãos Mário e José Hermano; Anos 90, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 8, p. 42.



António José Saraiva, na Rinhao, na sua primeira viagem a Portugal depois de um longo exílio em Paris; 1969, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 8, p. 48.



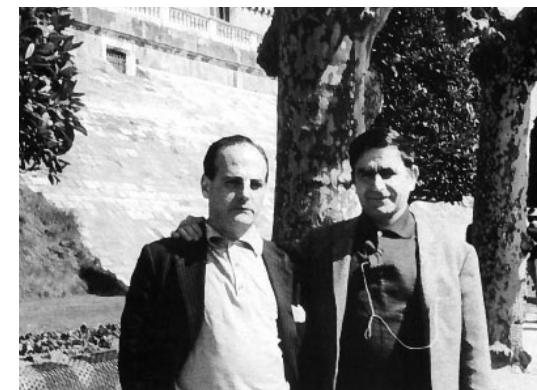
António José Saraiva com o irmão José Hermano e um sobrinho-neto, no Natal, em casa do irmão Mário; Anos 90, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 8, p. 48



Óscar Lopes e a mulher, Maria Helena; Anos 90, in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 8, p. 52.



António José Saraiva (à esquerda, na imagem) com o irmão Mário e a cunhada Maria Emília, em França; Anos 60 (?), in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 11, p. 12.



António José Saraiva com o irmão José Hermano, em St. Jean de Pied-Port; Anos 60 (?), in José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 11, p. 44.

1.4.2 Outros documentos

Nota: Todos os documentos referidos integram o fundo arquivístico digital *EPHEMERA – Biblioteca e Arquivo de José Pacheco Pereira*, disponível em <http://ephemerajpp.com/indices-especificos/indice-nucleo-da-censura/>

Visando o respeito pela privacidade dos agentes envolvidos nos processos a seguir referenciados e a dos seus descendentes, não se transcrevem os seus nomes, assinalados com [...].

1.4.2.1 *Direção dos Serviços de Censura* - Conjunto de documentos relativos à publicação da obra de António José Saraiva *Dicionário Crítico de Algumas Ideias e Palavras Correntes* pelo Editor Francisco Lyon de Castro das Publicações Europa-América, em 1960 (obra que então seria proibida e apreendida) e à sua republicação pela mesma editora, em 1969 (para a qual foi autorizada a livre circulação), integrando os seguintes documentos:

1.4.2.1.1 Processo n.º 267 / *Relatório de leitura* n.º 6764, com o assunto “Dicionário crítico de algumas ideias e palavras correntes”, referente à obra de António José Saraiva, assinado pelo “Leitor” respetivo; Lisboa, *Relatório* não datado mas posterior a 15 de janeiro de 1961 (data de distribuição “para leitura” do livro de António José Saraiva) e anterior a 17 de janeiro do mesmo ano (data do despacho manuscrito aposto no mesmo)⁵.

O citado *Relatório* conclui com a seguinte proposta:

Duma maneira geral e em resumo trata-se de um livro intrinsecamente mau, isto é: de uma má obra, escrita e publicada com o único fim ou a intenção evidente de ataque às ideias basilares e à ética fundamental do atual Estado Português.

Julgo, pois, de proibir

O Leitor

a) [...]

⁵ No fundo arquivístico *EPHEMERA – Biblioteca e Arquivo de José Pacheco Pereira*, o *Relatório de leitura* n.º 6764 está datado, por lapso, de 17 de janeiro de 1956 e o *Relatório de leitura* n.º 8564 está datado, também por lapso, de 2 de julho de 1962.

1.4.2.1.2 Carta de Francisco Lyon de Castro, Editor das Publicações Europa-América, ao Diretor dos Serviços de Censura, expondo a situação criada pela diligência de um Agente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado naquela casa editora, em data indeterminada, em que foram apreendidos os exemplares do *Dicionário Crítico de Algumas Ideias e Palavras Correntes*, do Dr. António José Saraiva, livro recém-publicado, referindo não ter tomado conhecimento, por qualquer via, de qualquer notificação relativa àquela diligência e consequente apreensão dos referidos livros, estranhando a ocorrência e solicitando informações relativamente à situação criada; Lisboa, 15 de fevereiro de 1961.

Dado o seu interesse histórico, transcreve-se a carta:

PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA

Lisboa, 15 de fevereiro de 1961

Exm.º Senhor
Diretor dos Serviços de Censura
Palácio Foz
Lisboa

Exm.º Senhor:

Por diligência efetuada nesta casa editora por um Agente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, foram apreendidos os exemplares que se encontravam em depósito, de um livro do Dr. António José Saraiva intitulado Dicionário Crítico de Algumas Ideias e Palavras Correntes. O mesmo Agente declarou então que a Polícia procederia à apreensão do livro nas livrarias.

Do auto de apreensão não nos foi fornecida cópia. Da ordem de apreensão não nos foi igualmente fornecida cópia. Nem dos Serviços de Censura, nem do Grémio Nacional dos Editores e Livreiros, recebemos até esta data notificação ou notícia de que a diligência policial de apreensão se fundamentava numa decisão, tomada por quem de direito, visando a proibição do livro.

Estranhando estes factos, e ainda porque sabemos que tem sido considerada injustificada a apreensão de um livro deste nível e deste género, mesmo em meios oficiais, vimos respeitosamente solicitar a V. Ex.ª se digne informar-nos se a diligência policial foi determinada por ordem expressa dos Serviços da sua Direção, se se estendeu às Livrarias de todo o País, e se, efetivamente, o Dicionário Crítico se encontra proibido.

Agradecendo a atenção de V. Ex.ª para este pedido, subscrevo-me com muita consideração,

Muito Atenciosamente
O GERENTE
a) Francisco Lyon de Castro

1.4.2.1.3 *Ofício* do Diretor-Adjunto da Comissão de Censura às Publicações Europa-América informando “que a proibição do livro ‘Dicionário crítico de algumas ideias e palavras correntes’, de que é autor o Dr. António José Saraiva, foi comunicada em tempo oportuno ao Grémio Nacional dos Editores e Livreiros e informando ainda que às autoridades policiais compete a apreensão de todos os livros proibidos”, Lisboa, 18 de fevereiro de 1961.

1.4.2.1.4 *Relatório de leitura* n.º 8564 [riscado na referência da 1.ª pág.^a: 8523], com o assunto «Dicionário crítico de algumas ideias e palavras correntes – ‘Para revisão de leitura’», referente à obra de António José Saraiva, assinado pelo respetivo “Chefe do Serviço”; Lisboa, *Relatório* não datado mas anterior a 2 de julho de 1969, data do despacho manuscrito “Concordo”, averbado na primeira página do mesmo.

O presente *Relatório de leitura* é da autoria do mesmo “leitor-relator” do Relatório n.º 6764, acima referenciado, relativo à mesma obra de António José Saraiva e transcreve integralmente o “relatório da leitura de então [1961]”, concluindo com um parecer idêntico, no sentido da proibição do livro: “A revisão da leitura, agora feita, não modificou, em coisa alguma, a minha opinião apreciativa de há 8 anos, que mantenho e sustento integralmente”.

1.4.2.1.5 *Informação de Serviço* n.º 135-DGI/G, elaborada na Direção dos Serviços de Informação da Direção-Geral da Informação (Secretaria de Estado da Informação e Turismo) com o assunto «Livro ‘Dicionário crítico de algumas ideias e palavras correntes’ de António José Saraiva» propondo a autorização da “livre circulação no país” da citada obra; assinatura ilegível; Lisboa, 12 de julho de 1971.

Dado o seu interesse histórico, transcreve-se a *Informação de Serviço*:

SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO
DIREÇÃO-GERAL DA INFORMAÇÃO
DIREÇÃO DOS SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO

INFORMAÇÃO DE SERVIÇO N.º 135-DGI/G

ASSUNTO: Livro “Dicionário crítico de algumas ideias e palavras correntes” de António José Saraiva.

Exm.º Senhor
Diretor-Geral da Informação:

- 1) Trata-se de um livro já antigo de António José Saraiva, integrado numa fase de pensamento que já se pode considerar ultrapassada. O autor propõe-se examinar os conceitos de diversas palavras, tais como: “cesarismo”, “corporativismo”, “democracia”, “igualdade”, “privilégio”, “liberdade”, “materialismo”, etc.
- 2) Em todas as alíneas se salienta a conhecida ideologia esquerdista do autor, mas a verdade é que esta se apresenta sempre por um modo suave e intelectualizado.
- 3) Tudo visto, não se pode considerar que este seja um livro subversivo ou demolidor das estruturas sociais. É um livro de crítica, em certa medida até superficial, noutros pontos acertada, a algumas ideias e palavras correntes. Contudo, no mesmo sentido, muito mais, e mais violento, tem sido dito.

CONCLUINDO: Julga-se ser de autorizar a livre circulação no País do livro “Dicionário crítico de algumas ideias e palavras correntes” de António José Saraiva.

Lisboa, 12 de julho de 1971
a) (Assinatura ilegível)

A *Informação de Serviço* inclui o seguinte despacho manuscrito:

Os erros do livro não justificam que se mantenha a proibição. Vai, pois, autorizada a circulação. Comunique-se, por officio, ao editor (Publicações Europa-América) e remeta-se a presente Informação à D. S. Censura. Não há nesta Secretaria de Estado exemplares apreendidos.
[Datado: 21/7/71; rubrica ilegível].

1.4.2.1.6 Despacho de cancelamento da proibição do *Dicionário Crítico de Algumas Ideias e Palavras Correntes* de António José Saraiva; Relatório n.º 9089; Lisboa, 27/7/1971.

DICIONÁRIO CRÍTICO DE ALGUMAS IDEIAS E PALAVRAS CORRENTES
Foi CANCELADA A PROIBIÇÃO deste livro em 27/7/71, por ordem do Sr. Diretor-Geral da Informação

1.4.2.2 Direção dos Serviços de Censura [?] – Conjunto de documentos relativos à publicação da 3.ª edição (1964) da obra de António José Saraiva *A Inquisição Portuguesa* pelas Publicações Europa-América do Editor Francisco Lyon de Castro e à autorização da livre circulação da mesma, integrando os seguintes documentos:

1.4.2.2.1 *Relatório de leitura* n.º 7603, com o assunto «A INQUISIÇÃO PORTUGUESA», referente à obra de António José Saraiva, proveniente da P.I.D.E., assinado pelo respetivo “Leitor”, que conclui com o parecer de que não fará sentido proibir naquele momento uma obra que já vai na sua 3.ª edição; Lisboa, *Relatório* não datado mas datável do período entre 18 de julho de 1965 (data em que foi “distribuído para leitura”) e 20 de julho do mesmo ano (data do despacho manuscrito, aposto ao *Relatório*).

Dado o seu interesse histórico, transcreve-se o citado *Relatório de leitura*:

RELATÓRIO N.º 7603

Autor: António José Saraiva
Tradutor:
Editor: Pub. Europa-América, Lda. – Lisboa
Proveniência P.I.D.E.

A INQUISIÇÃO PORTUGUESA

A História da Inquisição Portuguesa ou da Inquisição em Portugal está feita por historiadores ou historiógrafos como Alexandre Herculano, Lúcio de Azevedo, António Baião, etc.

Esta história do Dr. António José Saraiva será apenas uma visão sob um ângulo novo, talvez mais objetiva e alargada mas porventura influenciada pelo ideário político do A. Em todo o caso menos severa do que a de Herculano, por exemplo.

Notando porém que a obra corre impressa há bastantes anos (trata-se da sua 3.ª edição, que data já de 1964) julgo que não fará sentido proibir, agora, uma obra que corre público há tantos anos e, como digo atrás, já vai na 3.ª edição, parecendo-me porém que devem ser proibidas todas as referências, isto é: todo o reclamo à referida obra.

O leitor:

a) [...] [...]

O *Relatório de leitura* citado inclui o seguinte despacho manuscrito, do respetivo Diretor de Serviços:

Julgo que no momento que se atravessa é preferível a ‘proibição’ da obra, tendo em especial atenção o ideário político do autor.
[Datado: 21/7/71; rubrica do Diretor de Serviços].

1.4.2.2.2 *Relatório de leitura* n.º 8527, com o assunto «A INQUISIÇÃO PORTUGUESA (Para revisão de leitura)», referente à obra de António José Saraiva, proveniente da P.I.D.E., assinado pelo respetivo “Chefe de Serviço” (que já subscrevera o Relatório n.º 7603, com o assunto «A INQUISIÇÃO PORTUGUESA», que transcreve), concluindo com o parecer de que “a obra em causa poderá ser autorizada a circular, como sucedeu, desde a data da sua 1.ª edição até 1965”; Lisboa, *Relatório* não datado mas datável do período entre 16 de abril de 1969 (data em que foi “distribuído para leitura”) e 2 de julho do mesmo ano (data do despacho manuscrito “Concordo”, aposto ao *Relatório*).

Dado o seu interesse histórico, transcreve-se o citado *Relatório de leitura*:

RELATÓRIO N.º 8527

Autor: António José Saraiva
Tradutor:
Editor: Europa-América
Proveniência: P.I.D.E.

A INQUISIÇÃO PORTUGUESA
(Para revisão de leitura)

Começarei (uma vez que fui eu o leitor-relator desta obra, em 1965) por transcrever o relatório de leitura respetivo: ‘A História da Inquisição Portuguesa ou da Inquisição em Portugal está feita por historiadores ou historiógrafos como Alexandre Herculano, Lúcio de Azevedo, António Baião, etc.

Esta história do Dr. António José Saraiva será apenas uma visão sob um ângulo novo, talvez mais objetiva e alargada mas porventura influenciada pelo ideário político do Autor. Em todo o caso menos severa do que a de Herculano, por exemplo.

Notando porém que a obra corre impressa há bastantes anos (trata-se da sua 3.ª edição, que data já de 1964) julgo que não fará sentido proibir, agora, uma obra que corre público há tantos anos e, como digo atrás, já vai na 3.ª edição, parecendo-me porém que devem ser proibidas todas as referências, isto é: todo o reclamo à referida obra’.

Este relatório de leitura teve o seguinte ‘despacho’ do Ex.mo Diretor destes Serviços [...] em 20 de julho: “Julgo que no momento que se atravessa é preferível a ‘proibição’ da obra, tendo em especial atenção o ideário político do Autor.” Eis o passado.

Agora o presente: creio, quer-me parecer que o momento já foi atravessado, isto é: que se alteraram as condições e circunstâncias políticas ponderadas.

E assim, sendo assim como penso, a obra em causa poderá ser autorizada a circular, a continuar a circular [sic], como sucedeu, desde a data da sua 1.ª edição até 1965.

O CHEFE DE SERVIÇO:

a) [...]

1.4.2.3 Direção dos Serviços de Censura [?] – Conjunto de documentos relativos à eventual proibição da livre circulação da 7.ª edição (1964) da obra de António José Saraiva *História da Literatura Portuguesa* pelas Publicações Europa-América, do Editor Francisco Lyon de Castro, e à decisão de autorização da livre circulação da mesma, integrando os seguintes documentos:

1.4.2.3.1 *Relatório de leitura* n.º 7682, com o assunto «HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA», referente à livre circulação ou à proibição da 7.ª edição da obra de António José Saraiva (Publicações Europa-América), proveniente da P.I.D.E., assinado pelo respetivo “leitor”, concluindo com a proposta de autorização de circulação, dadas certas circunstâncias devidamente ponderadas; Lisboa, *Relatório* não datado mas datável do período entre 17 de novembro de 1965 (data em que foi “distribuído para leitura”) e 26 de janeiro de 1966 (data do despacho manuscrito “Proibido”, aposto ao *Relatório*).

Dado o seu interesse histórico, transcreve-se o *Relatório de leitura* n.º 7682:

RELATÓRIO N.º 7682

Autor: António José Saraiva
Tradutor:
Editor: PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA
Proveniência: P.I.D.E. (of. 5264, de 16/XI/65)

HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA

O livro em epígrafe reflete, em absoluto, a conhecida posição política do seu autor. A propósito de tudo, surgem-nos as mais tendenciosas deturpações históricas, sempre com vista ao enaltecimento dos 'movimentos coletivos', em desprimor das Grandes Figuras da nossa História. Assim, no que respeita a D. João I, aparece-nos como um homem hesitante e pusilânime; em contrapartida, o grande promotor da Resistência, foi o Povo de Lisboa. De resto, já Fernão Lopes, no dizer do autor, nos oferece, sobre o assunto, a "descrição vívida e pensada de uma revolução popular".

Sobre Camões, disserta:

"Meditando sobre o seu destino, verificava como os prémios, castigos e condições estão mal repartidos e não obedecem a qualquer norma racional. A riqueza e o mando pertencem, não aos mais sábios e virtuosos, mas aos que roubam, assassinam e possuem a mulher do próximo. O que é na verdade a hierarquia social? Um 'regimento confuso', resultante de um 'antigo abuso' que dá o mando àqueles que o utilizam para praticar injustiças." Etc.

Acerca do 'Romantismo' aparecem-nos constantes referências elogiosas ao 'robusto sentimento plebeu' na luta e na sátira justiceira contra os homens e instituições que oprimem a Pátria, e na indomável confiança na vitória final da Liberdade e da Razão...

Toda a época das lutas liberais é aproveitada para as mais tendenciosas especulações, em prol da Liberdade e de uma nova sociedade...

Em conclusão: Se se tratasse de uma primeira edição da obra em apreciação, não hesitaríamos em propor a imediata proibição da sua circulação no País, tão grave se nos afigura que semelhante livro esteja, como está, a ser utilizado com fins didáticos nas nossas Universidades.

Acontece, porém, que o livro vai já na sua 7.ª edição!!! Valerá a pena apreendê-lo e tomar ainda decisões drásticas sobre a sua difusão?

É este o problema que se nos apresenta e que superiormente se resolverá.

Olhando às gerações futuras, eu consideraria de alto interesse nacional libertá-las desta pedagogia dissolvente, já que nem sempre tal foi possível em relação às que as antecederam...

O leitor
a) [...]

1.4.2.3.2 *Despacho de cancelamento da proibição da História da Literatura Portuguesa de António José Saraiva (Publicações Europa-América); Relatório de leitura N.º 8057; Lisboa, 2/5/1967:*

“HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA”

Por ordem superior fica cancelado o despacho exarado em 26-1-1966 no Relatório de Leitura n.º 7682 referente ao livro acima referido.

O DIRETOR
a) *ilegível*

1.4.3 Entrevista a António José Saraiva

Entrevista realizada em Dezembro de 1987 por três estudantes de Direito, publicada parcialmente no jornal PÚBLICO de 2 de abril de 1993. Disponível, na sua versão integral, em <http://malomil.blogspot.pt/2013/03/entrevista-antonio-jose-saraiva.html>.

1.4.4 Testemunhos pessoais sobre António José Saraiva

1.4.4.1 Bernardo Vasconcelos e Sousa: “FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA, SEGUNDA METADE DOS ANOS SETENTA”

FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA, SEGUNDA METADE DOS ANOS SETENTA*

Bernardo Vasconcelos e Sousa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Conheci António José Saraiva na Faculdade de Letras de Lisboa, já na segunda metade da década de Setenta do século passado. Nunca fui seu aluno, pois não frequentei nenhuma das suas cadeiras. Mas, naqueles tempos pós-revolucionários, a Faculdade de Letras era atravessada por uma onda de debates e por um clima de discussão, umas vezes serena, outras vezes nem tanto, mas em que participavam estudantes e professores, sem que o lugar institucional de cada um impusesse algum limite intelectual. Era um tempo em que os alunos se cruzavam diariamente com personalidades como, entre outros, António Borges Coelho, Fernando Piteira Santos, Joaquim Barradas de Carvalho, Joel Serrão, José Mattoso, Luís Filipe Lindley Cintra, Manuel Antunes, Orlando Ribeiro, Urbano Tavares Rodrigues ou o próprio António José Saraiva. É claro que nem todos tinham o mesmo posicionamento face à situação que então se vivia ou revelavam a mesma atitude perante os estudantes e as suas solicitações. Mas, de um modo geral, existia um ambiente de diálogo intenso entre professores e alunos, tanto nas aulas como fora delas. Em alguns casos, essa proximidade deu mesmo lugar a relações de amizade que perduraram por muitos anos.

Foi neste quadro que conheci pessoalmente António José Saraiva. Antes, já o lera e relera avidamente, ainda no liceu e antes do 25 de Abril, sobretudo a *História da Literatura Portuguesa* que escreveu com Óscar Lopes e pela qual uma excelente professora do ensino secundário aconselhara os seus alunos a estudar, nos antigos 6.º e 7.º anos do liceu. Nos meus 16-17 anos, sabia vagamente do percurso político de António José Saraiva e percebi, pelo que dele lia, que a história da literatura, a história da cultura e a história *tout court* não tinham de estar alinhadas por uma cartilha de pensamento único, de teor laudatório e apologético, segundo as conveniências de quem mandava.

A diferença intelectual, o espírito crítico, as estimulantes propostas interpretativas que eu encontrara na leitura de António José Saraiva, o pouco que dele sabia em termos pessoais, não digo que o tornassem num herói, mas envolviam-no, sem dúvida, numa aura de curiosidade e, até, de um certo fascínio para quem, como eu, considerava nessa altura que a história que então vivíamos nos incitava, como se gritara no Maio de 68 francês, a sermos responsáveis e a querermos o impossível. Procurar o

contacto com António José Saraiva, ouvi-lo, conhecer a sua reflexão sobre os acontecimentos da época, descobrir e ler o conjunto da sua obra, era agora possível, numa Faculdade de Letras em efervescência intelectual e política, no rescaldo da Revolução.

Como disse, nunca fui aluno de António José Saraiva e outros haverá, por certo, melhor habilitados do que eu para falarem das aulas e do contacto pedagógico do Mestre com os seus estudantes. Mas conversámos várias vezes, embora nunca tenhamos tido uma relação de intimidade ou, sequer, de grande proximidade pessoal. E guardo de António José Saraiva uma excelente recordação, pelo que aprendi, quer nesses encontros mais ou menos esporádicos, quer através da leitura da sua obra.

A este último respeito, gostaria de recordar um episódio que creio ilustrar bem um aspecto central da personalidade e da riqueza intelectual de António José Saraiva. No início de 1978, há 35 anos, um grupo de alunos do Departamento de História da Faculdade de Letras de Lisboa pediu-lhe que reeditasse a sua monumental *História da Cultura em Portugal*, publicada pelo Jornal do Foro, em 1950, e já então esgotada havia muito tempo. Como é sabido, Saraiva não se reconhecia já nessa sua obra, acabando por a reformular totalmente, segundo uma outra perspectiva. Nunca ouvi o Autor renegar, propriamente, a *História da Cultura em Portugal*, mas ela havia sido escrita e publicada numa fase do seu percurso intelectual e político com a qual tinha rompido e face à qual se mostrava bastante crítico.

Mesmo com a, por certo, inevitável discordância do Autor, e arriscando-me a ser “politicamente incorrecto”, permito-me dizer que considero, que continuo a considerar a *História da Cultura em Portugal*, e particularmente o seu primeiro volume, dedicado à Idade Média, como uma das mais profundas, extraordinárias, estimulantes e fecundas peças de toda a obra de António José Saraiva. Publicada no início da década de Cinquenta do século XX, esta *História da Cultura* é uma obra pioneira no seu tempo, uma obra que anuncia e propõe uma abordagem sociológica da cultura, uma análise da cultura e da literatura em função das condições da sua produção, das condições do “espaço”, do “tempo” e do contexto social em que se geram, difundem e são integradas as ideias, os conceitos e as manifestações concretas das criações do espírito humano. Sem omitir ou desvalorizar as marcas pessoais e mesmo a genialidade dos mais importantes autores literários (veja-se, por exemplo, o que se diz de Fernão Lopes), os capítulos relativos à Idade Média, sobre “As condições sociais da cultura”, sobre “As instituições e os agentes da cultura”, sobre o que designa como “A joglaria popular”, sobre “A cultura clerical” ou sobre “A cultura palaciana” são abordagens cristalinas e muito avançadas no tempo sobre uma aproximação sociológica e antropológica que estarão na base do que a historiografia francesa consagrará, muitos anos mais tarde, como a história cultural e das mentalidades. Foi isto que o português António José Saraiva propôs e praticou na sua *História da Cultura em Portugal*, editada, sublinhe-se de novo, em 1950, de forma absolutamente pioneira, e em condições pessoais particularmente difíceis (recorde-se que foi preso político em 1949 e proibido pelo regime de ensinar em Portugal).

Apesar do facto de, em 1978, já não se reconhecer nesta obra, Saraiva, que nunca quis reeditar os três volumes que a compõem, compreendeu e aceitou o pedido daqueles alunos que conheciam a *História da Cultura* do Jornal do Foro e que consideravam ser um verdadeiro desperdício deixá-la jazer nos depósitos das bibliotecas. António José Saraiva não quis voltar a publicar a obra no circuito comercial, mas acedeu ao pedido dos estudantes, mesmo depois de lhes ter dito que “aquilo já está ultrapassado”, no que constituía, a meu ver, um juízo sumário e injusto para consigo próprio. Pouco convencido sobre o interesse de uma nova divulgação da obra, mas revelando condescendência ou mesmo alguma simpatia por o que ele talvez considerasse “erros da juventude”, Saraiva autorizou formalmente uma reedição, chamemos-lhe assim, artesanal da sua *História da Cultura em Portugal*. A edição então realizada saiu com uma declaração assinada pelo Autor, em que se dizia: “Eu, António José Saraiva,

autor da *História da Cultura em Portugal*, autorizo a reprodução de 100 exemplares em off-set, para uso particular dos meus alunos da Faculdade de Letras de Lisboa. Lisboa, 9 de Fevereiro de 1978. António José Saraiva [autógrafo]”.

Saraiva viabilizava assim a difusão de uma obra sua, em cuja perspectiva já não se reconhecia. Mas dava aos seus alunos, geralmente na casa de uns vinte anos vibrantes e aguerridos, uma lição fundamental cuja actualidade se mantém. A lição de que a construção intelectual e, particularmente, a história e a sua interpretação são e não podem deixar de ser plurais; a lição da oposição radical à vigência de um pensamento único e de um pensamento fixo e que não evolui; a lição da busca do aperfeiçoamento, a começar por nos próprios e, se necessário, até contra nós próprios. Mas sem jamais esconder ou renegar aquilo que fomos, e que é sempre uma parte daquilo que somos.

*Texto que serviu de base à intervenção no “Dia António José Saraiva”, que teve lugar no Centro Cultural de Belém, em 17 de Março de 2013, assinalando os 20 anos sobre a morte de António José Saraiva.

1.4.4.2 Elísio Summavielle: “A IRREVERÊNCIA, CLARO ESTÁ”

A IRREVERÊNCIA, CLARO ESTÁ

Elísio Summavielle
Direção-Geral do Património Cultural

No saudoso, e “glorioso”, curso de História (75-80) da Faculdade de Letras de Lisboa, fiz duas cadeiras com António José Saraiva como Professor. O seu nome, o seu percurso intelectual e de resistente exilado, eram já, antes de o conhecer, uma mais-valia adquirida.

A primeira vez que o vira, antes do 25 de Abril, julgo que em 1972, estava ele clandestinamente em Portugal, em plena “primavera marcelista”. Tinha ido à Ericeira visitar o seu irmão, sendo o seu sobrinho, Paulo, um velho amigo meu, de infância e adolescência, nos doces Verões daquela terra. Ora, qual não foi o meu espanto, quando vi aquela figura franzina, em pleno Agosto, no centro da Ericeira, com um “discretíssimo” “sombreiro” mexicano na cabeça... Na clandestinidade, pois! O seu desassombro provocou logo em mim, naquele momento que nunca esqueci, o sabor adolescente de uma impressão indelével, e de uma admiração ilimitada pela sua personalidade única.

No meu período universitário, a Faculdade de Letras de Lisboa era completamente hegemónica, intelectualmente, pela ideologia dominante do tempo, o marxismo, o materialismo histórico, e mais ainda, sobretudo, pela sua vertente intelectual mais consolidada, que se revia referencialmente no Partido da resistência – o Partido Comunista. A vida não andava muito fácil para certas “dissidências” ideológicas, mas a liberdade que vivíamos era um facto iniludível, e que alguns de nós procurávamos explorar, animadamente, com imaginação, e sempre com a devida distância relativamente a uma direita anquilosada, e muito pouco atractiva do ponto de vista intelectual. António José Saraiva era o nosso “herege” de eleição. O nosso inconformado mestre e companheiro de pequenas e quotidianas “subversões, contra os chamados “maîtres-penseurs”. As suas turmas e as suas aulas, por mais que alguns forçassem esse timbre, nunca eram “politicamente correctas”. Mas, no entanto, aprendia-se muito!... E é saboroso agora verificar, passados todos estes anos, que muitos dos seus críticos de então são agora, em idade mais propecta, testemunho vivo do brilho e da inovação, que a última fase da escrita do mestre trouxe ao pensamento português.

Estava então na rua esse saudoso projecto editorial – “Raiz e Utopia”, em boa hora reeditado pelo Centro Nacional de Cultura, e que foi uma verdadeira “pedrada no charco” do pensamento dominante. E A. J. Saraiva assumia-o inteiramente na Faculdade, todos os dias, e também na sua escrita, nessa quase obsessiva releitura da sua monumental obra historiográfica. A série de livros que publicou nesse tempo, sob o tema “A Cultura em Portugal”, e o seu último “A Tertúlia Ocidental”, são marcas essenciais da História crítica do nosso tempo, e do modo de pensar Portugal.

Recordo ainda (não resisto!), na nossa Faculdade de Letras, em Maio de 1978, uma célebre sessão evocativa do 10.º Aniversário do “Maio de 68”, no “histórico” Anfiteatro 1. Na mesa estavam alguns professores que viveram de perto esse fenómeno parisiense. Uns mais ortodoxos, outros “assim-assim”, e outros mais radicais, como o saudoso Professor Lindley Cintra. E, no meio deles, o Professor Saraiva, algo impaciente, e ostensivamente pouco atento às banalidades cripto-marxistas de alguns testemunhos. Ele punha e tirava o seu aparelho auditivo, conforme queria, ou não, ouvir quem falava. Quando chegou a sua vez de falar, foi muito rápido, criticou os “requiem” evocativos e saudosistas, e referiu apenas o fascínio que lhe causou o incêndio dos automóveis nas ruas de Paris. Mal terminou a sua intervenção desligou o aparelho auditivo, saiu da mesa, atravessou o anfiteatro e saiu na maior naturalidade.

Foram anos de convívio e amizade que não esqueço. Até ao fim, A. J. Saraiva estava sempre disponível para nos ouvir, para nos aconselhar, e, sobretudo para conviver. Numa Lisboa de há trinta e tal anos, simpática, bem mais propícia às tertúlias, à boémia, e ao calor dos afectos. Em artigo recente no semanário “Sol”, José António Saraiva evoca muitíssimo bem o seu Pai, e no fim diz algo que também testemunhei por outras palavras ... Citava ele que A. J. Saraiva, afinal ... “só nunca conseguiu entender as mulheres”. Pois assim era, tal e qual, o que ele dizia por vezes, jocoso, citando o Eça.

O melhor que podemos fazer à sua memória é ler, e reler, o que ele tão bem soube expressar através da escrita. O nosso Século XX deve-lhe muito. Agradeço a oportunidade que me é dada, neste breve e modesto depoimento, de afecto. A minha homenagem ao Homem, ao Intelectual, ao Mestre e ao Amigo.

1.4.4.3 Guilherme d'Oliveira Martins: "RELEMBRAR ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA"

RELEMBRAR ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA.

Guilherme d'Oliveira Martins
Presidente do Centro Nacional de Cultura

Vinte anos passaram depois da morte de António José Saraiva (1917-1993) (AJS). O seu lugar na história da cultura em Portugal é fundamental, e o seu percurso representa uma certa evolução crítica do pensamento português. Desde os anos quarenta aos anos noventa, o ensaísta foi refazendo o modo de ler a realidade – desde o materialismo histórico à sua contestação, perante as lições da realidade. O Centro Nacional de Cultura e a «Raiz e Utopia», a revista que fundou na Primavera de 1977, foram lugares dessa inquietação. Helena Vaz da Silva diria: «Éramos um punhado, com António José Saraiva à cabeça. Queríamos restaurar a importância do pensamento autónomo, nem enfeudado ao modelo político de Leste – que então imperava ainda, no rescaldo do Verão quente de 75 – nem satisfeito com o modelo economicista de mercado que se apresentava como única alternativa àquela. Nós queríamos uma terceira via – personalista “après la lettre”, ambientalista “avant la lettre”. Não prescindíamos de pensar a sociedade, mas queríamos também melhorar a vida».

Sobre AJS os exemplos poderiam ser vários, mas recordo um caso especial do seu caminho crítico. Em 1943, em «As Ideias de Eça de Queirós», falava do «fradiquismo», como um sinal misterioso. Era um sintoma português de incomodidade e de desintegração. «Fradique definiu-se a si próprio como um turista. “A egoísta preocupação do meu espírito”, escreve ele a Oliveira Martins, “consiste em me acercar duma ideia ou dum facto, deslizar suavemente para dentro, percorrê-lo miudamente, explorar-lhe o inédito, gozar todas as surpresas e emoções que ele possa dar, recolher com cuidado o ensino ou a parcela de verdade que exista nos seus refulhos – e sair, passar a outro facto ou a outra ideia, com vagar e com paz, como se percorresse uma a uma as cidades dum país de arte e luxo. Assim visitei outrora a Itália, enlevado no esplendor das cores e das formas. Temporal e espiritualmente fiquei simplesmente um turista”». Ao lado de Carlos, de Ega, de Ramires ou de Jacinto, Fradique Mendes sofria de insatisfação, procurando finalidades fictícias, como um incorrigível romântico. Eça explicitava-o. Carlos e Ega não suportavam o ambiente. Jacinto estava desgarrado perante a natureza. Ramires, «como um cavaleiro da Távola Redonda, vai procurar longe a aventura». E lembremo-nos da alegria dele quando se viu eleito deputado por Vila Clara. A África será, depois, «o espaço inteiramente livre onde o romancista podia deixar crescer sem barreiras o eu de Gonçalo». E AJS interpreta corretamente (dando-nos uma chave verosímil) o fenómeno que vemos na «Ilustre Casa», que não é o colonialismo, mas a atração pelo desconhecido. Recordem-se, aliás, «As Minas de Salomão», onde Gonçalo busca motivo de inspiração. E é muito curioso ver como o grande mistério da Torre de Ramires se começa a desvendar. Estando-se perante a obra mais incompreendida de Eça, porque a história pátria veio a introduzir fatores perturbadores na compreensão de um romance simbolista inovador, de facto o que há é um enigma geracional, que tem a ver com a decadência e a recusa do fatalismo da irrelevância. Mas há

uma contradição severa. «Fradique detesta no burguês, a par da origem vilosa, o apego ao dinheiro e a ideia de que o dinheiro é a única força». Daí a crítica ao nivelamento democrático, «“como o bom Tarquínio” que cortava as cabeças das papoulas mais altas». Este o paradoxo de Queiroz, que caricatura em Fradique a resistência da sociedade, encontrando um motivo quase fútil de claustrofobia. É que, bem ao contrário de Fradique (e dos seus companheiros de ambiente romanesco), a geração coimbrã de Antero e dos seus acreditava numa outra relação entre a liberdade e a igualdade, diferente da romântica. AJS, porém, considerava, nos meados de quarenta, o fradiquismo como «uma desistência de agir sobre o meio e as condições sociais». Eça deparar-se-ia com a dificuldade de combater a mediocridade, a plutocracia, a destruição dos valores não mensuráveis em dinheiro. Com que meios? E talvez essa incapacidade teria gerado o tal fradiquismo? Ou este não seria outra coisa senão a demonstração de que era preciso superar a indiferença, voltando à justiça e à igualdade? O paradoxo era iniludível. «Toda a ideologia estava para aquém. Essa ideologia consistia na evolução, que conduzira a um ponto diferente do que ele esperava, e na igualdade como norma e fim dessa evolução – que afinal conduzira à desigualdade». Eça ter-se-ia desinteressado. E o próprio «esforçado Oliveira Martins» acabaria a cultivar a «flor da arte» ou outras flores. E então AJS fala de uma evasão...

Os anos passaram. AJS continuou a estudar e a pensar, como inesgotável crítico, mesmo de si. E considerará no extraordinário ensaio de ideias e intuições que é «A Tertúlia Ocidental» (1990), que havia no texto de quarenta «uma súplica de clichés então reinantes sobre o escritor». «De facto o lento desenvolvimento da mentalidade portuguesa tornava ainda atual em 1945 a caricatura que Eça fez da nossa sociedade em “As Farpas”, “O Crime do Padre Amaro” e “O Primo Basílio”, obras que continuavam vivas graças à extraordinária arte do escritor». Tratava-se, contudo, de uma análise parcelar – partilhada mesmo por autores insuspeitos de serem próximos de António José. O certo é que, para o ensaísta, importaria dar uma especial atenção à afirmação escrita por Eça no prefácio à obra «Azulejos» de Bernardo Pindela, que muito surpreenderia Oliveira Martins: «A arte é tudo, e tudo o mais é nada». Aqui estava o busílis. O perigo da ilusão perturbava quem ainda cria na ação e na política. Mas o certo é que Eça tinha escrito a Luís de Magalhães a alertá-lo: «Não se deixe levar pelas teorias abomináveis do amigo Oliveira Martins sobre a sinceridade da emoção». Não poderia esquecer-se a fórmula essencial «sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia» de «A Relíquia». O «manto da fantasia» era o domínio da arte, que Eça cultivava e que dominava o pensamento de Carlos Fradique e da sua Correspondência. No fundo, o paradoxo tinha como polos não apenas a ação e a indiferença, mas também entre a vontade e a arte. E AJS concluía: «Hoje as ideias de Eça de Queiroz (que não são exatamente as que lhe atribuímos em 1945) aparecem-nos principalmente como temas de arte, tal como na “Correspondência de Fradique Mendes” são pretextos para cartas». Neste percurso intelectual, vê-se bem a qualidade do pensador: persistente na exigência crítica, interrogador constante, arguto analista de ideias e de factos, perscrutador de paradoxos, entendedor da complexidade e permanentemente disponível para dar os passos necessários para avante e para trás. E não se pense que há menor coerência. Se bem virmos as coisas, à distância de mais de quarenta anos, há idêntica preocupação com o valor da interpretação do fenómeno criador.

1.4.4.4 Helena Buescu: “ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA - ENSINAR A LER”

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA – ENSINAR A LER

Helena Carvalhão Buescu
Centro de Estudos Comparatistas
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Nunca me esquecerei de uma reunião geral de Departamento, com professores e alunos, nos idos de 1975, em que o recém integrado (e respeitadíssimo) António José Saraiva, depois de ouvir longos debates e acesas discussões sobre o que se pretendia com a avaliação dos alunos, os procedimentos a adoptar, os critérios a seguir (ou não), pediu a palavra, se levantou com cuidado e disse, num tom de voz resguardado (que contrastava com as vozes alteadas dos contendedores que o tinham antecedido): “Eu queria propor que se desse o diploma de licenciatura aos alunos quando eles fossem admitidos na Faculdade. Depois, só cá ficavam os que queriam mesmo aprender...”. E sentou-se. Fez-se silêncio na sala. Era uma frase radical, na realidade ninguém sabia como reagir a ela.

Creio que, se a memória não me falha, o consenso geral dos presentes foi no sentido de interpretar aquela frase como uma benigna e mordaz crítica à anterior exaltação dos ânimos. Não me recordo de essa proposta ter sido realmente discutida ou votada, e o seu autor saiu aliás da sala pouco tempo depois. Mas fiquei sempre convencida de que, sendo embora uma frase irónica, havia na proposta de António José Saraiva uma substância radical que reflectia a sua convicção sobre o que era ensinar e aprender. Sobre, se quisermos, a dignidade intrínseca de quem queria ensinar e de quem queria aprender. Escrevo estas linhas poucos dias depois da recente morte do colega, amigo e interlocutor dilecto de António José Saraiva que foi Óscar Lopes. Quer um quer outro destes dois mestres foi um pilar da escola do respeito pela literatura, pelo seu ensino e pela sua aprendizagem, em Portugal. Os dois assinaram aquela obra magistral, ainda hoje obra de referência, que foi a *História da Literatura Portuguesa*. Os dois foram intensos colaboradores na sua constante feitura e refeitura, num processo de insatisfação que a ambos acompanhou ao longo de toda a sua vida de pensadores. Essa colaboração, que soube comportar aliás visões não necessariamente convergentes, disse muito sobre ambos e disse muito sobre o que é reflectir criticamente: cada um pensa com os outros, em resposta a outros, dialogando com eles. No século XX, esta obra terá sido um dos mais sólidos edifícios críticos que o pensamento em Portugal soube construir. E o lugar que nela desempenhou António José Saraiva foi, como sabemos, decisivo.

Igualmente decisiva foi a extensão do seu saber e o carácter insaciável das suas leituras e das suas meditações. António José Saraiva pertenceu a essa família de intelectuais que não entendiam a especialização como a descoberta de um “nicho” protector (em que desejavelmente poucos outros deveriam entrar). Pelo contrário. Verdadeiro filólogo, no sentido literal e

aliás também etimológico da palavra, Saraiva leu abundantemente autores entre si muito diversos, mas cujo conhecimento o fazia justamente rever, compreender de outra forma, alterar leituras e avaliações, propor novas formas de interpretar – em suma, dar conta do carácter sempre insatisfeito que caracteriza o discurso de todo aquele que ama a sabedoria. Hoje, muitos considerariam impossível escrever com conhecimento de causa, seriedade e justeza crítica e teórica simultaneamente sobre, por exemplo Fernão Lopes, Camões, P.e António Vieira e Oliveira Martins. António José Saraiva ofereceu sobre todos eles leituras de uma impressionante agudeza crítica, de facto revolucionando a forma como eram entendidos e interpretados. As suas leituras sobre Vieira, a missionação crítica que este protagonizou, e o seu legado utópico através do Quinto Império; a forma como longamente analisou a mestria narrativa e político-ideológica de Fernão Lopes historiador; as leituras (aliás evolutivas) d'*Os Lusíadas* e, em especial, os contributos para a discussão da sua estrutura, ou de episódios centrais como o Velho do Restelo ou a Ilha dos Amores; a sua consideração da paradigmática Geração de 70 e, nela, de autores decisivos como Eça de Queirós, Antero de Quental e Oliveira Martins – António José Saraiva renovou, com as perspectivas que defendeu, a compreensão crítica de todos estes autores e de muitos outros, sobre os quais produziu leituras que continuam hoje a ser de conhecimento imprescindível. Recordo, entre outras, as interpretações que propôs sobre Fernão Mendes Pinto, sobre Júlio Dinis, sobre Almeida Garrett, sobre Alexandre Herculano. Relativamente a todos eles, duas características sobrelevam: o grau de inquietação que o fazia interrogar e, sempre que possível, tornar a interrogar aquilo que já tinha antes visitado, procurando novos ângulos e novos pontos de vista; e a capacidade de implicar na literatura o saber mais geral do mundo, sem entretanto deixar de atender, de forma central, à dimensão artística do fazer literário.

Talvez tenha sido esta a razão pela qual o seu saber caleidoscópico (como Vitorino Nemésio dizia de Garrett) encontrou também nos estudos de cultura um dos seus mais amplos e consistentemente perseguidos centros de interesse. Para António José Saraiva, não havia qualquer contradição ou incompatibilidade entre o que a literatura é e faz e a dimensão cultural de que participa e de que é parte integrante. Pelo contrário: para ele, aquilo que a cultura era não podia deixar de passar, impreterivelmente, pelo fazer literário, visto ser este que de algum modo abarca, de forma visceralmente democrática (e o argumento era para ele central), a complexa dimensão humana que se exprime através da linguagem.

Havia uma certeza: era sempre possível fazer perguntas inesperadas sobre coisas que se julgavam consabidas. O lugar do pensador inquieto e do mestre inventivo que foi António José Saraiva sempre foi este. Ensinar a ler como quem sabe que é possível ensinar a pensar.

Estou sentindo uma curiosa atitude que tento
materializar há muitos anos num conto que escrevo
para o livro de fim de curso. O tema era o tal
do mar. O mar desolado, sem alito, a um
ou o berquenho não a gente vai; o tal que deixa
renovado na boca e é esterilizante - Uma palavra
talhada, e querias, um estar desabitado, e quanto
vivo, com o sentido de respeito. Uma admissão
num voo contra um nada. Um estar livre em
sua vida pulber zero. Talvez uma esmaltação
para, frutuosas, sem ninguém a quem se conta,
do esteticamente não para explicar esta atitude,
de ao fim e ao cabo e para sentir / praticar a
ativa. O barco alando a água com a
proa cortante, o barco sozinho em um mar
lá dentro, não levado no avanço, de um
de água espessa de no meio do temporal, e, de

António José Saraiva: o percurso singular de um intelectual português do século XX

2

de um modo mais permanente,
no fundo e de se a parte
ta. re; repare o espaço
maximais vão tem outros bem caminhar. A gente
e se é o caminho, Repara no tal não calado. As
reza parece que no ambiente de flores, rinas e
insolúveis, tenta de berquenho que se que o mar
de não se cantam os voos e não acabam.

2

“A primeira obrigação do crítico, a meu ver, é identificar-se com o universo do poeta, até descobrir pouco a pouco, experimentando, as leis particulares da obra. É navegar pelos seus rios, apalpar a sua terra, assinalar, se possível, o movimento dos seus astros, pôr o ouvido à escuta da sua respiração e do seu ritmo. Sem dúvida que nessa exploração entra também o sentimento da posse, como no amor”.

António José Saraiva, “Introdução a um poeta”, in *Ser ou Não Ser Arte*, citado por Margarida Braga Neves, “Da Crítica como Diálogo”, in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, p. 316: documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

António José Saraiva (Leiria, 1917; Lisboa, 1993) é uma figura cimeira da cultura portuguesa do século XX. Está por fazer a sua biografia, pelo que os elementos biográficos mais fidedignos e mesmo mais íntimos sobre António José Saraiva se encontram hoje nas suas próprias cartas, muitas delas já publicadas⁶. Elementos biográficos muito significativos devem-se também ao seu irmão José Hermano Saraiva que, no seu *Álbum de Memórias*⁷, refere e documenta alguns dos momentos mais importantes da vida pessoal, intelectual e cívica do irmão.

António José Saraiva foi o segundo dos sete filhos do professor José Saraiva, ilustre pedagogo que foi reitor do Liceu Rodrigues Lobo, de Leiria (onde residiu de 1915 a 32) e, a partir de 1932, do Liceu Passos Manuel, de Lisboa. Muitos anos depois, em 1958, ao professor e ao erudito investigador, que o seu pai também foi, dedicaria a sua bela edição de *As Crónicas de Fernão Lopes...*, da Portugália Editora, que abrem com a epígrafe: “A MEU PAI, que me ensinou a entender Fernão Lopes”⁸.

A sua formação escolar ganharia com as lições de outro dos vultos intelectuais da primeira metade do nosso século XX, Fidelino de Figueiredo (1888-1967), o grande historiador da Literatura Portuguesa, que foi seu professor no Liceu Gil Vicente, de Lisboa⁹. António José Saraiva sentir-se-á sempre intelectual e literariamente muito devedor deste professor, de quem foi profundo admirador e a quem dedicará *A Tertúlia Ocidental*, uma das suas últimas obras: “À memória do Professor Fidelino de Figueiredo, meu mestre de Humanidades numa época crítica da minha vida”¹⁰.

6 António José Saraiva e Maria Isabel Saraiva, *Só Para o Meu Amor é Sempre Maio: Cartas do Verão de 1943*, Gradiva, Lisboa, 1997; *António José Saraiva e Óscar Lopes: Correspondência*, Selecção, Edição, Prefácio e Notas de Leonor Curado Neves, com a colaboração de Ana Sequeira de Medeiros, Gradiva Publicações, Lisboa, 2004; *Cartas de Amor de António José Saraiva a Teresa Rita Lopes*, Edição de Ernesto Rodrigues, Gradiva Publicações, Lisboa, 2013.

Detentores do maior valor biográfico são ainda os poemas e outros textos de António José Saraiva e de Maria Isabel Saraiva, de carácter pessoal, publicados em 2004: ver António José Saraiva e Maria Isabel Saraiva, *Uma Face Desconhecida – Poemas e Prosas*, Gradiva, Lisboa, 2004.

7 José Hermano Saraiva, *Álbum de Memórias*, Edição SOL, Vol. s 1 a 12, Lisboa, 2007.

8 *As Crónicas de Fernão Lopes, Seleccionadas e Transpostas em Português Moderno por António José Saraiva*, Portugália Editora, Lda. Lisboa, s.d. [1958].

9 Informação de José Hermano Saraiva, *Álbum...*, Vol. 1, p. 45.

10 *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, p. 5.

Nas suas *Memórias*, José Hermano Saraiva conta que António José Saraiva ainda evocou o nome de Fidelino de Figueiredo no seu discurso de agradecimento pela atribuição de um prémio concedido pela Associação Portuguesa de Escritores (*ex aequo* com Teresa Rita Lopes), discurso durante o qual morreu, dia 17 de Março de 1993: ver José Hermano Saraiva, *Álbum...*, Vol. 8, p. 44.

Os seus estudos prosseguem na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e dão lugar a uma tese de licenciatura sobre Bernardim Ribeiro (1938¹¹) e a uma famosa tese de doutoramento em Filologia Românica, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (cuja 1.ª edição remonta a 1942¹²). Como Maria de Lourdes Belchior e os colaboradores desta insigne estudiosa puderam escrever com toda a propriedade na “Nota de Abertura” de *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva* (1990), estes dois primeiros trabalhos, que constituem “ainda hoje uma das principais referências nos estudos bernardianos e vicentinos, são já reveladores das qualidades que a sua obra sempre manifestou”¹³.

O singularíssimo perfil humano, intelectual e cívico de António José Saraiva manifestou-se muito cedo. O seu espírito independente e desprendido também bem cedo lhe causou os maiores transtornos e prejuízos pessoais e profissionais, agravados ainda pelas circunstâncias políticas próprias do Portugal dos Anos 40 e pelo acanhado mundo universitário da época. No seu *Álbum de Memórias*, José Hermano Saraiva documenta bem os ataques de que o jovem académico António José Saraiva foi vítima, que o levaram à prisão, em 1949, por motivos políticos¹⁴ e o obrigaram a ter que, num primeiro momento, trocar a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa pelo Liceu de Viana do Castelo. Em seguida, o grande historiador, já com obra relevante publicada e publicamente reconhecida, ver-se-ia forçado a abandonar o ensino público em Portugal e, anos depois, perseguido politicamente e desprovido de qualquer meio fixo de subsistência, ver-se-á obrigado a abandonar o seu país. Assim começa para António José Saraiva a via dolorosa de um exílio que o levaria à França e, anos depois, à Holanda, o qual só terminaria com o 25 de Abril. António José Saraiva partilhava assim o destino de outros grandes intelectuais portugueses que, muito antes dele, se viram forçados, pelos mesmos motivos, a deixar Portugal. A via do exílio irmanava-o com nomes - e para citar só homens de letras - como os de Jaime Cortesão (1884-1960), Raul Proença (1884-1941) e Fidelino de Figueiredo ou com José Rodrigues Miguéis (1901-1980) e Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), todos eles da geração anterior à sua e cuja vida intelectual e cívica ou cuja formação remontava à época da I República. Desta lista faz também parte o próprio Jorge de Sena (1919-1978), que é já da sua geração.

Em 1966, José Hermano Saraiva procurará, à margem de uma sua missão oficial ao Brasil, encontrar uma colocação condigna para António José Saraiva numa das grandes universidades brasileiras, na sequência, aliás, de convites nesse sentido de várias universidades do país irmão. As graves alterações políticas então vividas no Brasil, provocadas pelo Golpe Militar de 1964, inviabilizaram aquela colocação, pois o regime então instaurado naquele país não podia acolher um intelectual com um perfil ideológico como o de António José Saraiva, publicamente conhecido pela sua postura cívica, inconformista e combativa.

Entre 1936 (data da sua primeira publicação conhecida¹⁵) e 1993, António José Saraiva publicou uma obra muito vasta, à qual se devem acrescentar importantíssimas obras póstumas. Está em curso a publicação do conjunto da sua obra pela Gradiva, graças aos cuidados do editor

¹¹ Republicada in António José Saraiva, *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*, Gradiva, Lisboa, 1990, pp. 5-144.

¹² Nas datas das publicações referiremos sempre a data da 1.ª edição, salvo indicação em contrário.

¹³ Ver Maria de Lourdes Belchior *et al.*, “Nota de Abertura” in *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, p. 7.

¹⁴ José Hermano Saraiva, *Álbum...*, Lisboa, Edição SOL, 2007, Vol. 2, p. 49. Sobre a intervenção de António José Saraiva “nos movimentos de oposição ao Governo” e as consequentes “grandes dificuldades com as autoridades policiais portuguesas” ver *Id.*, *Ibidem*, Vol. 2, p. 51 e em particular as pp. 80 e 81 (onde se referem acontecimentos relativos ao ano de 1961).

¹⁵ “Que é a Poesia?”, *Jogos Florais do Ano X*, Emissora Nacional, Lisboa, 1936. Para a Bibliografia de António José Saraiva, ver o n.º 4 do presente dossiê temático-pedagógico.

Guilherme Parente mas, num *corpus* literário tão singular, é impossível destacar obras mais ou menos importantes e muito menos obras maiores e menores. Deve, porém, assinalar-se que a sua obra se desdobra em estudos e ensaios quer sobre alguns dos nossos maiores escritores, quer sobre grandes temas da História e da cultura portuguesas e contempla ainda publicações muito variadas, resultantes da sua intensa intervenção teórica, cívica e combativa, típica da produção de um intelectual português progressista da sua época.

A par de estudos como o pioneiro e já citado *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, haveria que acrescentar os seus estudos sobre escritores como Fernão Lopes, Camões, Fernão Mendes Pinto, Padre António Vieira, Correia Garção, Garrett e Herculano, Antero, Eça ou Oliveira Martins – nomes que, juntamente com o de Fernando Pessoa, se pressente serem alguns dos seus grandes autores portugueses de eleição. Sobre estes estudos, pairam, porém, as grandes obras de síntese, de que se poderão destacar *Para a História da Cultura em Portugal* (1946; 2.ª edição, em dois volumes, de 1961) e os três volumes da *História da Cultura em Portugal* (1950; 1955 e 1962). Neste grupo, merece ser incluída também a sua *História da Literatura Portuguesa* (Publ. Europa-América; Coleção Saber; 1949).

Para além de algumas traduções (conhecido meio de vida de muitos intelectuais portugueses nos tempos difíceis dos Anos 40-70), António José Saraiva é ainda responsável por edições de textos literários para o grande público e mesmo para o público escolar, em que se incluem o *Teatro de Gil Vicente...* (1957) ou a citada edição de *As Crónicas de Fernão Lopes...* (1958). A esta série pertencem ainda, entre tantas outras edições de clássicos, que promoveu, prefaciou e anotou, a publicação das *Obras Completas* de Correia Garção (2 Vol.s; 1957, 1958; Clássicos Sá da Costa) ou da *Peregrinação e Outras Obras*, de Fernão Mendes Pinto (Sá da Costa; 4 vol.s; 1961, 1962, 1974 e 1984), ou a sua edição de *Os Lusíadas* (Figueirinhas, 1978).

A obra de António José Saraiva contempla ainda importantes monografias históricas como *A Inquisição Portuguesa* (1953) e *Inquisição e Cristãos-Novos* (1969), a que há que acrescentar estudos, ensaios e textos de intervenção de géneros diversos, como os publicados no *Dicionário Crítico de Algumas Ideias e Palavras Correntes* (1960) ou ainda o não menos famoso *Maio e a Crise da Civilização Burguesa* (1970), onde publica um diário dos acontecimentos de Maio de 68 em Paris. Neste grupo insere-se ainda a enorme coleção de artigos de jornal, de entrevistas, de ensaios e de textos de intervenção cívica, alguns extremamente corajosos e mesmo polémicos, reunidos quer em *Filhos de Saturno* (1980) quer em *Crónicas, Entrevistas, Críticas e Outros Escritos de António José Saraiva*, que devemos à paciente pesquisa e recolha de sua irmã Maria José Saraiva (2004).

Personalidade em tudo singular, António José Saraiva soube perceber a importância da investigação e do trabalho em colaboração com os seus pares. Daqui resultou a famosa *História da Literatura Portuguesa* escrita a dois, com Óscar Lopes (Leça da Palmeira, Matosinhos, 1917 - Matosinhos, 2013). A feliz articulação entre os dois autores – mas também a amplitude do universo contemplado, a riqueza e o rigor da informação, a modernidade da abordagem, a clareza e a simplicidade da linguagem e o didatismo ímpar dos enunciados, fizeram desta *História da Literatura Portuguesa* a publicação mais influente do seu género entre nós. Por tudo isto, esta obra é, a todos os títulos, um dos grandes livros do nosso Séc. XX, assim como um dos monumentos maiores da História da Educação em Portugal e, em particular, do riquíssimo *corpus* constituído pelos manuais didáticos portugueses. Com efeito, da relevância desta publicação, insuperada até hoje, diga-se apenas que, tendo tido a sua 1.ª edição em 1955, foi adotada enquanto “compêndio” escolar durante três décadas, nomeadamente pelo segmento mais atualizado e mais bem informado dos professores e das escolas portuguesas da época. Sucessivamente reeditada, ainda hoje permanece no catálogo da sua Editora de sempre – a Porto Editora (última reimpressão da última edição, a 17.ª, corrigida e atualizada, em 2010!).

A colaboração tão intensa e tão feliz entre António José Saraiva e Óscar Lopes deu origem a uma profunda amizade, que sobreviveu às mudanças e às inevitáveis transformações políticas, ideológicas e pessoais, naturalmente ocorridas ao longo de tantas décadas de convívio

intenso entre os dois intelectuais. Mas o companheirismo solidário sobrepôs-se sempre às inevitáveis discussões e polémicas, literárias e ideológicas, naturalmente ocorridas entre os dois amigos, de que é testemunho a comovente dedicatória de “Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval”: “Ao Óscar Lopes, em testemunho de uma amizade que não assenta nem no interesse, nem no hábito, nem na cumplicidade, nem na uniformidade de opiniões, dedica o Autor (outubro de 1965)”. Esta situação levaria António José Saraiva a escrever a Óscar Lopes, em carta de Paris, de dezembro (?) de 1969:

“Sempre fui muito sensível ao carácter afetuoso da nossa amizade, que, para mim, nunca se limitou ao nível das ideias abstratas. Por isso mesmo ri para dentro de mim quando um dia te passou pela cabeça que as nossas divergências «ideológicas» poderiam prejudicar a nossa amizade”¹⁶.

Este convívio verdadeiramente fraterno entre os dois grandes historiadores deu lugar a uma correspondência (editada por Leonor Curado Neves) de um valor inestimável para a História da cultura e da vida intelectual portuguesa dos Anos 40 a 80 do Séc. XX, o que levou Óscar Lopes a escrever, em carta para António José Saraiva (Porto, 28 de dezembro de 1987):

“Não sei se guardas cartas. Da nossa correspondência de cerca de 40 anos fazia-se um bom documentário das preocupações da nossa geração”¹⁷.

Duas décadas depois da sua morte, como ler e entender a grande e tão rica obra de António José Saraiva? Antes de mais, reconhecer que se mantêm cheias de sentido as palavras que José Mattoso lhe dedicou há justamente vinte anos:

“A morte de António José Saraiva (depois da de Lindley Cintra) marca o fim de um ciclo pioneiro na renovação da moderna historiografia portuguesa. É bom lembrar o que a actual geração de historiadores lhe ficou a dever. Lembrar que ele foi um dos grandes inspiradores da profunda alteração estrutural e ideológica da Universidade, preparada entre 1950 e 1974 e efetivada depois do 25 de Abril. Lembrar, também, o entusiasmo e a coragem com que ele lutou para desvencilhar a historiografia portuguesa de imposições ideológicas profundamente assimiladas e partilhadas por vastas camadas da população dita culta. Lembrar, enfim, o que uma personalidade com a sua lucidez teve de sofrer num meio cultural estreito e cinzento: a limpidéz

¹⁶ *António José Saraiva e Óscar Lopes: Correspondência*, Selecção, Edição, Prefácio e Notas de Leonor Curado Neves, com a colaboração de Ana Sequeira de Medeiros, Gradiva Publicações, Lisboa, 2004, p. 275.

Maria Leonor Urbano Curado Neves (1956-2006) foi discípula, admiradora e colaboradora de António José Saraiva, de quem seria afilhada de casamento. Foi responsável pela organização de algumas das suas últimas publicações e, em particular, pela recolha, organização e edição de artigos, cartas e textos dispersos. Foi também a organizadora da Bibliografia de António José Saraiva, constante do ponto 4 do presente dossiê.

¹⁷ *Ibidem*, p. 461.

da sua linguagem e a ousadia das suas posições intelectuais sempre fizeram a maior inveja aos seus adversários intelectuais, muitas vezes desorientados pelas suas inesperadas intervenções e artigos de opinião”¹⁸.

Vinte anos depois da sua morte, tem de se reconhecer que a obra de António José Saraiva – espalhada por inúmeras publicações, algumas das quais hoje difíceis de encontrar ou mesmo inacessíveis – constitui a herança intelectual de um dos grandes pensadores portugueses do século passado, cujo valor está longe de ser avaliado, reconhecido e apropriado em toda a plenitude das suas infinitas virtualidades. Compulsada a sua obra, na extensão, na variedade e na profundidade que a caracterizam, tanto os seus admiradores de sempre como os seus jovens leitores de hoje concordarão que a mesma se apoia numa *curiosidade*, *generosidade* e *coragem* intelectuais sem limites, virtudes que em António José Saraiva se irmanam com uma *independência* e *liberdade* de pensamento infinitas e desarmantes. Mas a obra de António José Saraiva é igualmente servida por virtudes igualmente raras entre nós: a da *simplicidade* e *pureza* da forma e da palavra, aliada a uma extrema e singular *empatia* não só com o leitor mas também com o próprio objeto de estudo, o real, na multiplicidade das suas formas, político-ideológicas, sociais, culturais, literárias...

A primeira característica que salta à vista é a grande curiosidade cultural e intelectual de António José Saraiva, que não se circunscreve, como vimos, à Literatura Portuguesa, às suas grandes épocas ou aos seus grandes autores. Na sua vasta obra, António José Saraiva aborda, sempre de uma forma muito penetrante, original e tantas vezes desconcertante, temas grandes da nossa História, intervindo por exemplo no debate sobre as causas da conquista de Ceuta, as motivações da expansão quatrocentista portuguesa e o papel ou o lugar do Infante D. Henrique nessa empresa. Incidindo numa época e numa área em tudo diferentes, António José Saraiva procura perceber “Como e porquê foi introduzida a Inquisição em Portugal”¹⁹. Enfim, movido por interesses muito alargados, o nosso autor tanto estuda a tradição épica medieval e a sobrevivência do espírito cavaleiresco no Portugal do final da Idade Média e o seu significado, como procura perceber o lugar e as motivações que movem (ou que inibem...) os homens da *Geração de 70*.

Grande pensador, tanto reflete “Sobre o método historiográfico”²⁰, trazendo para o debate teórico, em termos quase inéditos entre nós, as subtilezas mas irredutíveis categorias de *autêntico* e de *verdadeiro*, relativas ao documento histórico, como procura estabelecer, também pioneiramente entre nós, individualmente ou em parceria com Óscar Lopes, os fundamentos teóricos de uma História *social* da literatura portuguesa ou, noutra fase da sua evolução intelectual e do seu pensamento, a própria discussão e superação desses mesmos fundamentos, que deram lugar ao que Vítor Aguiar e Silva chama com toda a propriedade de “O Textocentrismo de António José Saraiva”²¹. Professor, mas também pai e educador – certamente muito ausente, como hoje se diria, dadas as condições impostas por um exílio muito longo – a ele se devem alguns dos textos portugueses mais luminosos, pioneiros e progressistas sobre Educação, o que não deixa de surpreender, por virem de um intelectual com o seu perfil. Enfim, enquanto homem de ação eivado de um peregrino espírito de Liberdade e Justiça, António José Saraiva intervém ativa e corajosamente nos grandes e difíceis debates político-ideológicos das décadas e dos anos que precederam e se sucederam ao 25 de Abril.

¹⁸ “António José Saraiva”, in *Penélope – Fazer e Desfazer a História*, Dir. A. M. Hespanha; Edições Cosmos e Cooperativa Penélope, N.º 12, 1993, pp. 129-132; documento disponibilizado em http://www.penelope.ics.ul.pt/indices/penelope_12/12_13_JMattoso.pdf.

¹⁹ António José Saraiva, *Inquisição e Cristãos-Novos*, Editorial Estampa, 5.ª edição, Lisboa, 1985, pp. 39-55.

²⁰ Prólogo da 5.ª edição, in António José Saraiva, *Inquisição...*, pp. 13-15.

²¹ Depoimento pessoal de Vítor Aguiar e Silva, lido por Guilherme d’Oliveira Martins no Colóquio que teve lugar no Centro Cultural de Belém no dia 17 de março de 2013, no âmbito do *Dia António José Saraiva*, promovido pelo Centro Nacional de Cultura e pelo Centro Cultural de Belém.

A infinita curiosidade cultural de António José Saraiva é servida por uma igualmente infinita generosidade intelectual, própria só dos grandes homens ou dos grandes artistas, que se dão vital e integralmente em tudo o que fazem. Esta generosidade intelectual traduz-se num infinito pensar e repensar os dados disponíveis em busca da compreensão das coisas, dos factos ou das pessoas; em busca de um entendimento cada vez mais penetrante, fiel e luminoso da realidade, em busca de uma formulação cada vez mais clara e limpa das suas reflexões e propostas de interpretação – mais que de conclusões, que António José Saraiva sabia que, em Ciências Humanas, nunca serão definitivas.

Esta vontade de pensar e de repensar suscita a conseqüente necessidade de visitar ciclicamente os seus grandes temas e os seus autores de sempre e, em particular, a de escrever e reescrever, confrontando e pondo corajosamente em causa o que escrevera em fases anteriores do seu percurso de investigador e de intelectual. A correspondência com Óscar Lopes testemunha bem a sua insatisfação e as conseqüentes propostas de revisão, de atualização e até de reescrita – de edição para edição – de partes significativas da *História da Literatura Portuguesa*. É também sabido que, já de idade bem avançada, ainda pugnava por reescrever obras tão marcantes como a *História da Cultura em Portugal (Livro Primeiro, 1950)*, mas de que se demarcava no termo de um longo debate interior, pessoal e teórico, ao qual não virava a cara e a que não fugia, embora este debate o obrigasse, em consciência, a repensar e a reformular as suas teses de outrora.

Ressalta também em António José Saraiva a capacidade de acolher e articular elementos e informações provenientes de testemunhos, de linguagens e de fontes diferentes, não convencionais ou mesmo alternativas (como hoje se diria) e, como tal, tradicionalmente ignoradas e desprezadas por muitos dos historiadores portugueses mais académicos. Assim, referindo-se à arte de Fernão Lopes, António José Saraiva associa, da forma mais penetrante e pioneira, o olhar do cronista ao olhar do grande pintor quatrocentista Nuno Gonçalves, nascido uma ou duas gerações depois:

“A revolução de 1383-1385 rasga novos horizontes, traz à ribalta nova gente, multiplica os participantes na vida pública. Com isso introduz uma ideologia e formas de sensibilidade que encontraram em Fernão Lopes um intérprete não menos genial que o pintor que fixou nos chamados «Painéis de S. Vicente» essa sociedade em que fidalgos, mercadores e artesãos nos olham com a mesma convicção e a mesma intrepidez”²².

A escrita e o olhar de António José Saraiva são invulgarmente afetivos e calorosos. O nosso autor derrama uma empatia ímpar sobre o objeto, o tema, a época ou as figuras em estudo, mesmo quando merecem a sua contestação mais frontal. Este olhar afectuoso sobre tudo o que merece a sua atenção e a sua contemplação – que na historiografia portuguesa talvez apenas tenha paralelo em Oliveira Martins – contribuiu certamente para certos reparos e remoques à sua obra, vindos de alguns dos seus pares mais conservadores ou mais formalistas. À segura erudita própria de certa produção historiográfica académica, António José Saraiva contrapõe, de facto, uma abordagem de uma empatia e de uma doçura infinitas, de que decorre uma espécie de identificação com tudo o que merece a sua atenção e o seu estudo. Graças à profunda humanidade que espalha pelas suas páginas, seja qual for o seu assunto, a António José Saraiva, enquanto historiador e ensaísta, podem e devem aplicar-se, com toda a propriedade, as palavras com que ele próprio caracterizava e definia o olhar e a arte de dizer do grande cronista Fernão Lopes:

²² António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Publicações Europa-América, 3.ª edição, Lisboa, 1972, Vol. 2, p. 291-292.

“E esta identificação com a gente nova, a gente que inaugura a sétima idade do mundo, como ele diz, comunica também às suas páginas algo de fresco, de viçoso, de entusiástico e de terno como uma Primavera. Ninguém como ele se encanta com uma recepção festiva em que as bandeiras despregadas andam de mistura com ramos verdes, flores, cantigas, raparigas saudando das janelas, multidões ruidosas e alegres. Ninguém como ele contou saborosamente cenas de caça. Ninguém mostra alegrar-se tanto com o espetáculo de um grande acampamento de guerra ou angustiar-se tanto com os padecimentos de uma cidade sitiada. Nenhum outro escritor português soube dar com tanto vigor e presença comícios e motins populares. As mais fortes histórias de amor que nos ficaram da Idade Média, amor misturado com intriga, cálculo, ambição e sangue, foi ele que no-las contou”²³.

A profunda empatia que António José Saraiva derrama sobre o *real* observado e estudado – político-institucional, social, cultural ou mais estritamente literário – e que induz mesmo nos debates mais ideológicos, tem um paralelo na força, na autenticidade e na sinceridade desarmante de todas as suas palavras e de todos os seus textos. Numa carreira de mais de quarenta anos, esta autenticidade é constante e nunca esmorece, o que faz lembrar e convoca novamente as palavras com que ele próprio (muitas décadas depois da publicação do texto anterior) caracteriza Fernão Lopes, que é um dos seus autores de eleição:

“O próprio autor chama ao seu discurso «falamento». Nesse falamento se revela a presença do autor. Ele fala com uma convicção de raiz, como se se explicasse, e não como se lesse um texto alheio ou tratasse por obrigação de ofício de uma matéria exterior a ele. Esta presença do autor no âmago da sua obra, como uma semente a partir da qual se desenvolve uma ramaria frondosa, cria no leitor um estado de simpatia, como perante uma personalidade que é particularmente cativante.

Embora, no fundo, se trate de um escritor polemista e *partisan*, esta presença é amplamente humana e acolhedora: é uma força aliciante e sem arestas; poderosa, mas não destruidora; convicta, mas não unilateral. Presença viril e até certo ponto patriarcal, que não descarta de ensinar o bom caminho e de castigar os desencaminhados, mas com uma segurança tão desafetada que provoca a adesão mais do que o desafio ou a polémica. Há sempre trânsito possível com um homem tão rico e completamente dotado de sensibilidade. Na sua voz, onde predomina uma espécie de gravidade inteira, há uma larga franja de ressonâncias e de harmonias e uma diversidade de tons, desde a indignação que troveja a um riso grave e forte, passando pela piedade e pela deleitação num episódio «saboroso»²⁴.

A par desta empatia radiante e efusiva para com o real, deve sublinhar-se a grande empatia com o próprio leitor. António José Saraiva é um professor nato e a sua prosa é sempre de um didatismo sem mácula. Por isso se deve sublinhar a simplicidade, a limpidez e a pureza maravilhosa

²³ António José Saraiva, *Para a História da Cultura...*, Vol. 2, pp. 290-291.

²⁴ António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal – Parte III*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, p. 199.

da escrita de António José Saraiva, a quem, mais uma vez podem aplicar-se com toda a propriedade as palavras que ele próprio consagra a Fernão Lopes, na sequência de um fragmento anteriormente citado²⁵:

“Tudo isto [as descrições de Fernão Lopes] numa prosa enormemente plástica, abundante, cujas linhas fundamentais se prolongam em tonalidades e ressonâncias, cheia de amplidão e de sumo, sempre animada de entusiasmo, ou cólera, ou humorismo. A qualidade desta prosa ressalta quando a contrastamos com a retórica artificiosa de Zurara ou com os períodos sóbrios e lineares de Rui de Pina. É todo um conjunto revelador de uma sensibilidade nova, de uma enorme recetividade, de algo ao mesmo tempo juvenil e forte, sem excluir uma maturidade experimentada e um sentimento grave e ativo da vida”.

Em suma, a par das virtudes atrás recenseadas, que fazem da leitura da sua obra uma experiência cultural ímpar, a escrita de António José Saraiva é um modelo de simplicidade, o que o opõe a certas famílias da tradição literária portuguesa, que tiveram um dos seus expoentes na escrita barroca do Padre António Vieira, tão admirado pelo nosso autor, que nele teve outro dos seus grandes escritores de eleição. Mas o próprio António José Saraiva era um mestre da escrita, e nisso partilha a tradição estabelecida por historiadores e ensaístas como Herculano e Oliveira Martins ou como os próprios António Sérgio e Vitorino Magalhães Godinho, todos eles grandes prosadores e verdadeiros mestres da Língua – que, indiscutivelmente, também foram. Por isso, a própria qualidade estética da sua escrita – sempre de uma agilidade e de uma facilidade extremas, mesmo quando aborda os temas mais difíceis – proporciona uma experiência pessoal emocionante, uma efetiva fonte de prazer, intelectual mas também estético e quase sensual, tal a carga de deslumbramento quase encantatório que o raciocínio encadeado de António José Saraiva consegue dar a todos os temas abordados e tal a fluidez e a plasticidade da palavra. Por isso, Luísa Dacosta, sua amiga e admiradora desde a primeira hora, pôde escrever:

“António José Saraiva é o único dos nossos ensaístas que se lê como se fosse um romancista ou um dramaturgo. A sua obra fixa a nossa atenção, prazerosamente, desde a primeira à última linha. Não se pode largar. O que a torna tão apaixonante para o leitor comum, que também sou? Antes de mais o bafo da palavra. Uma palavra clara, que «arde e alumia», que varre as sombras das dificuldades, porque nos está próxima, quase íntima e familiar”²⁶.

Seja qual for o assunto abordado, o leitor fica subjogado pela pertinência dos argumentos de António José Saraiva e pela simplicidade da escrita, de que são exemplos os seguintes parágrafos sobre... Educação:

“O alicerce em que assenta hoje toda a teoria da educação infantil é a noção de que a criança não deve ser considerada um adulto em formação, mas um ser de características próprias e cuja atividade se desenvolve de acordo com leis próprias. Quem não compreendeu isto está inteiramente fora dos problemas educativos e pedagógicos.

²⁵ António José Saraiva, *Para a História da Cultura...*, Vol. 2, p. 290-291.

²⁶ Luísa Dacosta, “Para um Amigo”, in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem...*, p. 294.

Por outras palavras, a infância não é uma vida futura, mas uma vida presente, e é nesse presente que deve ser, tanto quanto possível, considerada: *a infância é uma vida*. Como tal se deve realizar na sua plenitude, e a função do educador consiste em facilitar o florescimento das faculdades e das virtualidades do ser infantil, as quais são muito diversas das que há-de possuir o adulto.

Uma aplicação bem conhecida deste princípio é a importância que modernamente se atribui à arte infantil. Outrora, os educadores não se cansavam de «corrigir» os desenhos e pinturas das crianças. Queriam, afinal, que elas vissem e sentissem o mundo como eles próprios. Proceder dessa forma era matar nelas a própria semente da arte, substituindo-a pela imitação servil e por uma pseudodisciplina que é, no fundo, uma alienação. Só recentemente se compreendeu que a educação artística bem orientada consiste em incitar a criança a manifestar-se plasticamente com toda a espontaneidade possível; em facilitar-lhe uma experiência repetida e fecunda que permita o desenvolvimento, segundo as leis inerentes a cada ser infantil, do seu sentido de construção e de síntese²⁷.

Mas António José Saraiva é também um mestre na gestão e no doseamento da informação, servida por uma articulação narrativa de tal agilidade e virtuosismo que, por vezes, lembra o melhor do que hoje chamaríamos de *jornalismo de investigação*, tão patente no seguinte extrato:

“Desta forma foi fabricado, dentro da prisão [da Inquisição de Lisboa], todo o processo que ia permitir condenar como judaizante o que entrara como réu de falsas declarações. Em novembro de 1654, cerca de três anos depois da sua prisão, o Forra-gaitas [alcunha de Francisco Gomes Henriques, um abastado mercador lisboeta da época] foi notificado da sentença que o condenava à morte, sentença proferida sete meses antes, em fevereiro. Tentou ele apelar para o Papa, mas o Conselho-Geral da Inquisição indeferiu o requerimento respetivo. Nas vésperas da morte iminente o Forra-gaitas escreveu uma longa carta à família e especialmente à mulher – «Luz e lume dos meus olhos, minha companheira de perto de 50 anos, ficai-vos embora, pois que Nosso Senhor Jesus Cristo não foi servido que morresse nos vossos braços e nos de meus filhos». Nessa carta, cuja leitura ainda hoje comove, põe em ordem os seus negócios, tanto materiais como espirituais. Quanto a estes últimos, encontra-se, entre outras, a seguinte recomendação: «A todos vós, filhos da minha alma e netos, não vos esqueça a devoção de Nossa Senhora da Glória, pois é de tantos anos e de devoção dos pobres que vinham a essa casa, para que Deus se lembre da minha alma». Desta forma, o condenado por Judaísmo, à hora da morte, não só invoca Nosso Senhor Jesus Cristo, como se mostra devoto da Virgem Nossa Senhora da Glória. E não se trata de uma simulação²⁸.”

A liberdade de pensamento é um dos grandes pilares em que se estriba a obra de António José Saraiva e o seu singular perfil intelectual. Ora, no Portugal dos anos pesados do Estado Novo, era natural que o espírito livre e combativo de António José Saraiva o levasse à intervenção cívica e

²⁷ António José Saraiva, *Dicionário Crítico* (reedição de *Dicionário Crítico de Algumas Ideias e Palavras Correntes*; Publicações Europa-América, 1960); Gradiva, Lisboa, 1996, pp. 64, 65.

²⁸ António José Saraiva, *Inquisição...*, p. 86. A data efetiva é 1654 e não 1554, como por lapso consta na referência citada.

ao combate político direto, no quadro das dinâmicas políticas da época. Porém, nesse contexto, profunda e radicalmente ideologizado, o espírito livre de António José Saraiva deu mostras de uma das suas grandes qualidades: independência crítica e ideológica e desalinhamento de tudo o que ferisse a sua consciência e a sua sensibilidade.

Aquela independência conquista-se dura, lenta e por vezes dolorosamente. Assim, naquele que é um dos grandes textos teóricos – mas também autobiográficos – do seu autor, o “Prólogo da 3.ª Edição” de *Para a História da Cultura em Portugal* (Vol. I), escrito em Viry Châtillon, nos arredores de Paris, datado de novembro de 1968²⁹, isto é, precisamente meio ano após os acontecimentos de Paris do *Maio de 68*, António José Saraiva historia os debates ideológicos dos intelectuais da sua geração. No mesmo texto esboça os fundamentos e a evolução do seu próprio percurso intelectual e humano, só possível no nosso complexo quadro histórico-cultural, tal como vinha sendo modelado pelos intelectuais portugueses, a começar pelos pioneiros da *Geração de 70*. Começando por reconhecer o “papel de António Sérgio, como educador da geração a que pertencemos”³⁰, António José Saraiva esclarece-nos que:

“(…) foi esse magistério [de António Sérgio] que nos afastou de um certo tradicionalismo passadista que teve grande voga na *élite* intelectual portuguesa durante todo o primeiro terço do século XX (...). Do mesmo passo, Sérgio fez-nos sentir o vazio do positivismo teofiliano (que chegou em Portugal a fazer figura de pensamento progressista) associado a um jacobinismo truculento, mas que não passava de má retórica. No nosso espírito, António Sérgio dissipou ou reduziu estas nebulosas com o seu pensar claro, e foi nesta claridade intelectual, nesta busca das relações inteligíveis entre definições, neste desemaranhar de novelos confusos, nesta exigência de rigor, que fizemos a nossa primeira ou segunda iniciação intelectual. Este «pensar claro» pressupunha a confiança no diálogo socrático, isto é, a convicção de que é possível tudo clarificar pelo exercício da razão em diálogo. Tudo quanto fosse facto bruto, afirmação instintiva, crença infável, manifestação apaixonada, peso hereditário, tudo isso nos pareceu treva – mas treva dissipável. Não havia para nós «coisas», carções empíricos, que resistissem à dialética da razão.

Daqui partiram alguns para o marxismo, sem o sentimento de traírem o mestre, antes com o de que tiravam as últimas consequências do seu magistério (se magistério se pode chamar à ação intelectual de um homem que constantemente dialoga, mesmo quando escreve). O marxismo era para nós, jovens intelectuais, um jorro de luz tornando transparente o que até então nos parecia impenetrável: a própria sociedade em que vivíamos. O ser opaco da história penetrava-se de razão. O último resíduo do empírico dissolvía-se. Sérgio criticava a irracionalidade da sociedade existente, e a sua injustiça. Nós íamos mais longe: compreendíamos-a, e do mesmo passo tornávamo-nos capazes de a transformar, não em nome de um ideal de justiça abstrato, exterior a ela, mas de dentro, identificando-nos com a sua «dialética». Esta dialética das coisas, que era ao mesmo tempo a dialética da razão, apareceu-nos como a mais luminosa das descobertas”³¹.

²⁹ “Prólogo da 3.ª Edição” [novembro de 1968], in António José Saraiva, *Para a História da Cultura...*, 4.ª Edição, Lisboa, 1972, Vol. 1, pp. 11-20.

³⁰ Anos antes, em 1960, António José Saraiva dedicara o seu *Dicionário Crítico de algumas ideias e palavras correntes* ao grande ensaísta: “A António Sérgio, em quem admiro – para além de algumas discordâncias e desencontros – a indelével ação pedagógica, a claridade intelectual e o heróico exemplo, dedico este livro”, António José Saraiva, *Dicionário Crítico...*, Gradiva, Lisboa, 1996, p. 35.

³¹ António José Saraiva, “Prólogo da 3.ª Edição”, in *Para a História da Cultura...*, Vol. 1, p. 11.

À sua própria custa e a pouco e pouco, António José Saraiva aprenderá a gerir, a confrontar-se, a distanciar-se e a demarcar-se deste posicionamento. No mesmo “Prefácio” que vimos citando, o nosso autor esclarece o sentido e o significado do que chamou de “dialética socrática “ e de “dialética das coisas” e tira uma primeira conclusão:

“A realidade das coisas, que não correspondia a esta dialética de dupla face, mas única, ficava fora do nosso campo de visão: não a conhecíamos. Factos tenebrosos como o estalinismo não entraram em linha de conta até às terríveis revelações de 1956”³².

A revelação imprevista daqueles “factos tenebrosos” teve o efeito de um terramoto ideológico junto de alguns dos intelectuais da sua geração e provocou em António José Saraiva um choque pessoal singular:

“A realidade surpreendeu-nos pelo seu imprevisto. E descobri que a dialética de que falávamos decorria num plano diferente daquele em que se processavam os factos. (...) A dialética do espírito e a dialética das coisas apareceram-me como dois movimentos distintos. A razão deixou de se identificar com a História; o pensar encontrou perante si um enigma que o desafiava.

Ora, uma vez que as duas dialéticas se distinguem, somos obrigados a defini-las. Parece evidente que a dialética supõe um sujeito pensante que encadeia ideias. Para Platão, e mesmo para Hegel, esse sujeito era necessariamente espiritual: não há dialética das coisas, mas no conhecimento delas. As coisas são tão só o objeto ao qual aplicamos a nossa atividade mental. Por isso a dialética do espírito exclui a «dialética das coisas» entendida no sentido próprio e realista. Só podemos falar de «dialética das coisas» no sentido de uma construção mental nossa com que explicamos as coisas. A dialética é uma forma de pensar e não uma forma de acontecer”³³.

Estas reflexões de António José Saraiva decorrem de uma verdadeira revolução mental e cultural e suscitaram uma *nova iniciação* do nosso autor, para usarmos a expressão com que o mesmo se referiu à aprendizagem da lição sergiana, atrás referida. Esta aprendizagem levaria irremediavelmente a uma segunda conclusão:

“O poder terrível das ideologias vem justamente de o seu princípio básico ser a anulação da razão individual, a qual nos reduz à condição de objetos da razão divina ou da razão dialética das coisas. Esta anulação da razão transcendente às coisas leva a considerar o pensamento individual não como uma manifestação de liberdade, mas como um «produto ideológico»”³⁴.

³² Id., *Ibidem*, pp. 13, 14.

³³ Id., *Ibidem*, pp. 14, 15.

³⁴ Id., *Ibidem*, p. 17.

Imaginam-se as contrariedades, as censuras e as duríssimas críticas que ideias como estas provocaram, nomeadamente da parte dos sectores ideológicos que tinham sido os seus durante décadas mas de que, pouco a pouco, se demarcava e se separava. Assim se iniciava nova viagem sem regresso que o levava, sempre à sua custa, a novo nível de acesso ao exercício pleno da liberdade de pensar e, conseqüentemente, à independência crítica, à superação de preconceitos ideológicos e culturais e, no limite, ao que podemos chamar de desprendimento radical das ideologias. Este percurso não terá sido fácil nem facilitado pelas circunstâncias. Nuno Crato, o Senhor Ministro da Educação e Ciência, na recensão crítica que fez da atrás citada publicação da *Correspondência* trocada entre António José Saraiva e Óscar Lopes, acentua bem o esforço de decapagem das ideologias que transparece das cartas escritas ao seu grande amigo Óscar Lopes. Com efeito, Nuno Crato nota que a referida compilação

“É muito mais que uma troca de correspondência. É um testemunho do drama intelectual de uma geração que tem dificuldade em se separar de heranças ideológicas mas que quer pensar em liberdade.” (PÚBLICO, 2 de janeiro de 2005).

Finura e rigor, empatia e coragem intelectual, clareza e singeleza, capacidade de tudo fazer e refazer, com afinco e sempre com o maior espírito crítico e autocrítico, são atributos do olhar e da arte de dizer de António José Saraiva. Outros intelectuais portugueses terão sido mais eruditos e detentores de carreiras académicas mais bem sucedidas; outros terão publicado mais artigos e mais livros e até gozado de uma muito mais intensa presença mediática, como agora se diz; muitos outros intelectuais portugueses do século passado tiveram muito mais reconhecimento pessoal e institucional, bem como consagrações académicas e oficiais infinitamente maiores. Porém, à medida que o tempo passa, vamos sabendo que nenhum grande pensador português do século XX terá sido mais penetrante, mais humano e mais generoso. Intuitivo, iluminado e profético, o percurso intelectual de António José Saraiva – plasmado na sua obra e em particular nos seus últimos escritos – não deixa de lembrar estranha e algo desconfortavelmente, vinte anos depois da sua morte, a figura e a sabedoria da princesa Cassandra, a filha do Rei Príamo de Tróia, cuja trágica história, narrada na *Eneida* de Virgílio, há de ter ouvido contar muitas vezes nos seus tempos de menino e moço ao grande latinista que o seu pai também foi.

Mas António José Saraiva não se limitou a prantear os “desconcertos do mundo” em que viveu nem foi só o profeta de desgraças a vir, pois a sua obra imensa de historiador da cultura portuguesa resgata o melhor da nossa História e contribuiu para exorcizar muita da “apagada e vil tristeza” em que coletivamente nos movemos. A presença de António José Saraiva entre nós foi uma bênção, pelo que os seus admiradores mais velhos guardam como privilégio e património pessoal de um valor inestimável o simples facto de o terem conhecido. Quanto aos seus admiradores mais jovens, têm o privilégio de poder aceder à sua imensa obra, sensível, penetrante e incandescente, que emerge como uma das construções intelectuais mais luminosas da cultura portuguesa. Vinte anos depois da sua morte, é fácil de augurar que aquela obra única continuará a derramar a sua luz singular sobre as novas gerações, que saberão ver no pensador, no historiador e no grande agitador que foi António José Saraiva um precursor cuja obra não se circunscreveu ao tempo, bem difícil, que lhe coube viver. A sua figura e a sua obra afirmam-se e projetam-se não só como um dos testemunhos mais ricos e mais fecundos do pensamento e da historiografia do século XX português, mas também como lição de vida e fonte de sabedoria.

Estou sentindo uma curiosa atitude que tenta
materializar há muitos anos num formato por escrito
(há o livro de fim de curso. O tema era o tal
do mar. O mar desolado, sem alito, a um
ou o berguinho mais a gente vai; o tal que deixa
removido na boca e é esterilizante - Uma palavra
talhada, a quebra, um estar desabitado, e que não
vivo, com o sentido do deserto. Uma admissão
num vazio que não tem nada. Um estar vivo em
sua própria presença. Talvez uma esmaltada
pura, frutificada, sem ninguém a quem se refira,
do esteticamente seria possível explicar esta atitude,
de ao fim e ao cabo e para além / prática
ativa. O barco alinha o ângulo com a
proa constante, o barco sozinho em um horizonte
lá dentro, não levado no avanço, ou no de
de águas espessas ou no céu temporal, e, de repente

em silêncio um momento,
um afeto e se o que
talvez; talvez o espaço

resistência não tem caminhos nem caminhos. A gente
e se é o caminho, Refere-se ao silêncio calado. Mas
vezes parece que no ambiente há flashes rítmicos e
insolúveis, tenta de berguinho que se que o espaço
de não se cantam os vozes e não acabam.

Seleção de apontamentos e ensaios sobre António José Saraiva e sobre alguns dos seus grandes temas

3

3

“Em todos os quadrantes da sua intervenção na sociedade portuguesa, que abarca campos tão diversos como o dos trabalhos de carácter erudito e o da atuação cívica através da colaboração regular na imprensa, o pensador tem mantido uma atitude de uma exemplar integridade e coerência, revelada quer na impermeabilidade a tentações ou pressões dos vários mecanismos do poder social ou político, quer na difícil e invulgar coragem de repensar, questionar e mesmo negar as suas próprias convicções, reatualizando-se constantemente.

Foi esta verticalidade de António José Saraiva, a vibração entusiástica que sempre transmitiu às convicções que considerava justas, que o tornaram frequentemente incómodo ou mesmo «persona non grata» na ótica institucional e que lamentavelmente conduziram a que o reconhecimento «oficial» do seu valor começasse por se fazer no estrangeiro”.

Maria de Lourdes Belchior *et al.*, “Nota de Abertura” in *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 7-8.

“António José Saraiva não é um falso humanista, daqueles que criticou e «ignoram o homem para só considerarem o tempo». Como diz no prefácio de «Ser ou Não Ser Arte», as suas páginas, «embora por vezes tão abstratas, têm alguma coisa que ver com a vida e pouco com os sistemas que ela vai gerando como cascas sucessivas». Têm a ver com a vida e fazem dele um autor vivo”.

Luísa Dacosta, in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, “Nota de Abertura” in *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pág. 296.

3.1 Maria de Lourdes Belchior *et al.*

“Nota de Abertura”

in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 7-9: documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

3.2 Agostinho Silva

“Para António José Saraiva”

Podes ser sábio e ser guia
e mestre de muita gente
folheado como o livro
do que se sabe existente

pode a fama que te dão
girar à volta do mundo
todo o pensar de aventura
no que fizeste dar fundo

mas é pelo que és mais forte
que a todos abres caminho
não te vergando jamais
aos donos do agir mesquinho

é coragem de ser livre
o que em ti nos dá modelo
para sermos o que guarda
dentro em si o teu segredo.

Poema publicado (juntamente com o *fac simile* do respetivo manuscrito) in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp 12-13; documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>. O poema foi republicado in António José Saraiva *Crónicas, Entrevistas, Críticas e Outros Escritos de António José Saraiva*, Pesquisa de Maria José Saraiva, QuidNovi, Matosinhos, 2004, pp. 316-318.

3.3 Luísa Dacosta

“Para um Amigo”

in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 293-296: documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

3.4 Margarida Braga Neves

“Da Crítica como Diálogo”

in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 313-318: documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

3.5 Teresa Rita Lopes

“O «Criador de Anarquias» - «Criador de Civilização»”

in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 439-454: documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

3.6 L. Almeida Pavão

“António José Saraiva e os Estudos Vicentinos”

in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 185-191: documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

3.7 Margarida Vieira Mendes

“Gil Vicente: o Génio e os Géneros”

in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 327-334: documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

3.8 Leonor Curado Neves

“Uma Leitura do Episódio do Adamastor: sobre um Artigo de António José Saraiva”

in Maria de Lourdes Belchior *et al.*, *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 281-292: documento disponibilizado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

3.9 José Mattoso

“António José Saraiva”

in *Penélope – Fazer e Desfazer a História*, Dir. A. M. Hespanha, Edições Cosmos e Cooperativa Penélope, N.º 12, 1993, pp. 129-132; documento disponibilizado em http://www.penelope.ics.ul.pt/indices/penelope_12/12_13_JMattoso.pdf

3.10 Guilherme d’Oliveira Martins

“A Vida dos Livros”, de 25 a 31 de março 2013”

“«As Ideias de Eça de Queirós» (1943 e Gradiva, 2000) e «A Tertúlia Ocidental» (Gradiva, 1990) são dois exemplos muito ricos da vitalidade intelectual e crítica de António José Saraiva (1917-1993). À distância de mais de quarenta anos, nota-se uma vivacidade intuitiva única e uma extraordinária capacidade de se repensar e de lançar novas pistas e novos argumentos”.

Nota: Este documento, totalmente dedicado a estes livros e à figura e obra de António José Saraiva, em particular, integra os seguintes pontos: “Um lugar fundamental”, “O grande mistério...” e “Um crítico inesgotável” e está disponível em <http://e-cultura.blogs.sapo.pt/163213.html>

Estou sentindo uma curiosa atitude que tenta
materializar há muitos anos num formato por escrito
(há o livro de fim de curso. O tema era o tal
do mar. O mar desolado, sem alito, a um
ou o berquinho não a gente vai; o tal que deixa
remolho na boca e é esterilizante - Uma palavra
talhada, x guisado, um estar desabitado, e quanto
vivo, com o sentido do respeito. Uma admissão
num voo contra um nada. Um estar vivo em
sua própria pulcra. Talvez uma esmaltação
pura, frutiva, sem ninguém a quem se contra,
do esteticamente seria possível explicar esta atitude,
de ao fim e ao cabo e para ental / proibição
ativa. O barco alinha o água com a
proa constante, o barco sozinho com as travas
lá dentro, não levado no avanço, ou no de
de água apenas de se não é temporal, e, de acordo

Bibliografia de António José Saraiva

4

de modo a não permanecer,
um ajuda a ler a parte
ta. re; x. am. re. o. a. re. o.
resistência não tem contornos nem caminhos. A gente
e se é o caminho, Refere-se ao livro e a vida. Há
vezes parece que no ambiente há flashes rinos e
insolúveis, tenta de berquinho por se que os traços
de não se cantam os colts e não acabam.

4

Organizada por Leonor Curado Neves, publicada in *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 482-500, disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=Homenagem+Saraiva>

Indicam-se em seguida algumas obras editadas posteriormente à publicação da obra *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva* (1990)³⁵.

- *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*, Gradiva, Lisboa, 1990
- *A Tertúlia Ocidental: Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*, Gradiva, Lisboa, 1990
- *História e Utopia: Estudos sobre Vieira*, ICALP, Lisboa, 1992
- *Estudos sobre a Arte d’Os Lusíadas*, Gradiva, Lisboa, 1992
- António José Saraiva e Maria Isabel Saraiva, *Só Para o Meu Amor é Sempre Maio: Cartas do Verão de 1943*, Gradiva, Lisboa, 1997
- António José Saraiva e Maria Isabel Saraiva, *Uma Face Desconhecida – Poemas e Prosas*, Gradiva, Lisboa, 2004.
- *António José Saraiva e Óscar Lopes: Correspondência*, Seleção, Edição, Prefácio e Notas de Leonor Curado Neves, com a colaboração de Ana Sequeira de Medeiros, Gradiva Publicações, Lisboa, 2004
- *Crónicas, Entrevistas, Críticas e Outros Escritos de António José Saraiva*, Pesquisa de Maria José Saraiva, QuidNovi, Matosinhos, 2004
- *Cartas de Amor de António José Saraiva a Teresa Rita Lopes*, edição de Ernesto Rodrigues, Gradiva Publicações, Lisboa, 2013.

³⁵ Ver também a “Bibliografia” de António José Saraiva publicada in *Crónicas, Entrevistas, Críticas e Outros Escritos de António José Saraiva*, Pesquisa de Maria José Saraiva, QuidNovi, Matosinhos, 2004, pp. 1089-1094.

Estou sentindo uma curiosa atitude que tento
analisar há muitos anos num conto que escrevi
sobre o livro de fim de curso. O tema era o tal
do mar. O mar desolado, sem albatroz, a um
ou o bergamote não a gente vai; o tal que deixa
resaca na boca e é esterilizante - Uma palavra
talhada, e quebra, um estar desabitado, e quebra
vivo, com o sentido do respeito. Uma admissão
num voo contra um nada. Um estar vivo com
a vida pulber zero. Talvez uma assimetria
para, frutifica, sem ninguém a quem se conta,
do esteticamente não para explicar esta atitude,
de ao fim e ao cabo e para ental / prolixo
ativa. O barco albatroz a água com a
proa cortante, o barco sozinho com as travas
lá dentro, não levado no avanço, de no de
de água espessa de no não a temporal, e, de onde

de modo a não permanecer,
no água e se a gente
ta-te; e para se o espaço
mexerico não tem outros nem caminhos. A gente
e se é o caminho, Repara na tal via calada. As
vezes parece que no ambiente há florescência e
insolúveis, tenta de bergamote que se que o espaço
de não se cantam os colts e não acabam.

5

5.1 Fernão Lopes

“Fernão Lopes levou para a historiografia um espírito jurídico de notário, para quem o verdadeiro e o falso se corroboram documentalmente”.

António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*
– Parte III, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, p. 176.

“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 coletiva contra os que querem senhoreá-lo, do povo que é a fonte última do direito, é a grande realidade que ressalta das crónicas de Fernão Lopes”.

António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*
– Parte III, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 181-182.

“Na literatura portuguesa, F. Lopes é um dos mais fecundos e poderosos criadores de caracteres. Dele se alimentaram poetas, romancistas e dramaturgos dos séculos seguintes, como o teatro grego se alimentou das criações homéricas”.

António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*
– Parte III, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, p. 193.



5.1.1 As Crónicas de Fernão Lopes... - Introdução

António José Saraiva, *As Crónicas de Fernão Lopes, seleccionadas e transpostas em português moderno por António José Saraiva*, Portugalíia Editora, Lda. Lisboa, s.d., pp. 13-31.

INTRODUÇÃO

Fernão Lopes era um tabelião que vivia nos reinados de D. João I e de seus filhos e netos. Em 1437, nas vésperas da expedição a Tânger, tinha um filho que era médico, como diríamos hoje, assistente, do infante D. Fernando, mestre Martinho, o qual acompanhou o seu senhor e com ele morreu no cativoiro em África. Fazendo as contas, inferimos que o nosso Autor deve ter nascido antes de 1387, provávelmente nos dias críticos do cerco de Lisboa e da batalha de Aljubarrota que mais tarde tão comoventemente havia de ressuscitar. Ainda vivia em 1459, dez anos depois da batalha de Alfarrobeira, pois nesse ano assinou um documento para deserdar um neto bastardo, filho daquele mestre Martinho.

Os tabeliães podiam ser «especiais» das terras onde residiam, ou «gerais», isto é, com capacidade para lavrar documentos em qualquer ponto do Reino, por privilégio do rei. Fernão Lopes pertencia a esta última categoria. Mas além desta profissão particular teve uma carreira de alto funcionário do rei e de seus filhos, assinalada por vários documentos. Em 1418 é guarda-mor da Torre do Tombo, ou seja, em linguagem moderna, chefe do Arquivo Geral do Estado. Em 1437 aparece como escrivão da puridade daquele infante D. Fernando, cargo de grande confiança. E paralelamente decorria a sua carreira literária: segundo o seu sucessor Gomes Eanes de Zurara, ainda em vida de D. João I foi encarregado de pôr em crónica as histórias dos reis

de Portugal. O rei D. Duarte atribuiu-lhe em 1434 a tença vitalícia de 14.000 réis pelo trabalho que tinha e havia de ter em escrever as crónicas daqueles reis e a de D. João I. Nos anos tumultuosos de 1439, quando Lisboa pela segunda vez se rebelava contra os senhores e elegia na rua um Regedor e Defensor do Reino na pessoa do infante D. Pedro, apresentando-se para se defender novamente dos Castelhanos, estava ele escrevendo a primeira parte da Crónica de D. João I, revendo no passado o espelho do presente. Foi reformado em 1454, atendendo a achar-se muito velho e fraco: devia então ter ultrapassado bastante a meta dos setenta, o que justifica suficientemente a reforma. Mas há razões para crer que alguma coisa se passou por detrás da cortina, como vamos ver.

*

Segundo o seu próprio testemunho e outros documentos, Fernão Lopes escreveu as crónicas de todos os reis de Portugal a partir do conde D. Henrique, inclusive. Esta parte da sua obra constituía, como ele diz, um volume, e perdeu-se, à excepção das Crónicas de D. Pedro e D. Fernando. O outro volume era a Crónica de D. João I, da qual só nos chegou a primeira parte, que conta o interregno, desde a morte do conde Andeiro até a eleição do Mestre como rei; e a segunda parte, que vai desde a eleição até a expedição a Tânger. Ora diz no século XVI um homem bem informado, senhor de segredos e também guarda-mor da Torre do Tombo, Damião de Góis, que Fernão Lopes escreveu não só o resto da Crónica de D. João I, como ainda a de D. Duarte. Mas aquela foi substituída por Gomes Eares de Zurara, e esta anda atribuída a Rui de Pina. Tudo leva a crer que uma parte da obra do velho cronista foi arrecadada e depois retocada e

substituída por gente que merecia mais confiança aos novos governantes instalados a partir da batalha de Alfarrobeira, interessados em apagar a recordação de tempos ominosos para a nobreza e em glorificar certos heróis oficiais, especialmente o infante D. Henrique. O simples facto de Fernão Lopes ter perdido um filho em Tânger chegava para que o seu relato da expedição não fosse favorável aos seus promotores, com o infante D. Henrique à cabeça. Mas isto não passa de um pormenor dentro da oposição radical entre o pensar do cronista e o da classe dirigente, então interessada nas guerras africanas.

Os reis e os principais senhores não perdiam de vista os cronistas. Há verdadeiras campanhas de escritos a recobrir as lutas das casas senhoriais. O fundador da Casa de Bragança, Nuno Álvares Pereira, tem a sua apologia na Crónica do Condestabre, que serviu de fonte a Fernão Lopes. Sobre a expedição a Tânger houve escritos pró e contra o infante D. Henrique. A seu favor escreveram Zurara e Fr. João Álvares, ambos protegidos daquele infante; e do que se escreveu contra, resta o testemunho de Rui de Pina, que se baseou em escritos anteriores. Há igualmente uma polémica à volta da batalha de Alfarrobeira: os apaniguados da Casa de Bragança, cujos escritos inspiram uma crónica de Gaspar Dias de Landim, redigida no século XVII, apresentam o regente D. Pedro como um pérfido ambicioso; os defensores de D. Pedro colocam em má postura o duque de Bragança e o infante D. Henrique. Mas sobretudo é visível o contraste entre o velho Fernão Lopes e o seu sucessor Zurara, cronista dos heróis africanos que se instalaram no poder a partir de 1449, passando sobre o cadáver do infante que o povo de Lisboa proclamara Regedor e Defensor do Reino.

A partir daquele ano, com efeito, um novo mundo

muito contrário ao anterior se inaugura em Portugal.

O terceiro Estado deixa, pouco a pouco, de ser ouvido em Cortes. A corte do rei cresce, cristaliza e hierarquiza-se com os seus dignitários. Os nobres impõem os seus «valores», especialmente o culto da guerra e do heroísmo individual, maneira de valorizar pergaminhos e ganhar direitos às benesses do rei, distribuídas sob a forma de rendas ou de cargos. Os burgueses e o povo perdem a influência política e deixam de pesar nas decisões do rei. A gente da corte estrema-se cada vez mais da gente do povo, no pensar e nas maneiras; cria-se um estilo palaciano em que certas verdades ou não se dizem, ou se dizem por formas indirectas e eufemísticas; passa a haver heróis oficiais, intocáveis, fora da apreciação do senso comum.

*

É o contrário disto que encontramos nas crónicas de Fernão Lopes. Aí vemos o rei andando de terra em terra, falando pessoalmente com o seu povo, dançando no meio dele, informando-se da vida íntima não só dos seus conselheiros mas também de este ou aquele cidadão; e vemos o povo aglomerando-se na rua, em magotes, «como então se costumava», para comentar os acontecimentos, ou reunir-se, em massa e armado, diante do paço real para ir falar com o seu rei sobre o próprio casamento dele, dizendo que não queriam perder um tão bom rei como era D. Fernando por uma má mulher como era Leonor Teles. Vemo-lo recusar-se à ordem de aclamação da rainha herdêira, e obrigar a fugir os altos dignitários que procediam à respectiva cerimónia. Há entre o rei e o povo uma familiaridade rural, como se entre a corte e a «vila» — como então se chamava à parte pròpriamente

urbana das povoações — não existisse o tabique do protocolo.

O rei D. Pedro aparece como a personificação desta espécie de relações, e nele, ao mesmo tempo que salienta as feições patológicas — a gaguez, a justiça intempestiva, o amor anormal que ele teria tido por um escudeiro que mandou capar — Fernão Lopes parece retratar um ideal, ao mostrá-lo nas suas danças nocturnas com os burgueses da cidade.

Estas condições exteriorizam-se no estilo e na linguagem. Os segredos da corte são devassados pelo senso comum da rua. Não há criaturas intocáveis nem assuntos reservados à elite palaciana, nem necessidade de eufemismos para as pessoas se explicarem, excepto naquelas questões que dizem respeito ao pudor individual. Se o rei é um homem, como não serão homens os seus funcionários e os fidalgos que o rodeiam? A linguagem é livre, e o senso comum geral é o critério de apreciação aplicado quer ao comportamento do vizinho, quer ao do rei e sua corte. Isto é patente na linguagem despachada de Fernão Lopes, no seu estilo destemido, próprio de um homem habituado a falar em voz alta, e nos seus juízos sobre as coisas e as pessoas, cheios de uma convicção assente no senso comum.

Ora este estado de coisas correspondia a um certo equilíbrio de forças, que era, por sua natureza, instável. No século XIV e durante parte do século XV o rei funciona por vezes como um árbitro entre tais forças que não chegavam a dominar-se uma à outra. De um lado há os «vilãos», isto é os habitantes das «vilas» que cresciam à volta dos castelos, do outro lado os guerreiros senhores de grande poder ou simples fidalgos. Os do castelo e os da vila pertencem a mundos diferentes, que vivem em tensão, prontos a guerrear-se ao primeiro pretexto; e se os do castelo obedecem ao preceito da fidelidade feudal ao rei seu senhor, os da vila

tendem a considerar-se um poder autónomo, e reúnem-se de moto próprio para deliberar sobre os casos importantes, tais como o casamento do rei, a sucessão do Reino ou a defesa da própria vila contra os invasores. As assembleias dos vilãos quer em magotes, desarrumadamente, quer para ouvir e aclamar um orador, são tão frequentes e caracterizadas em Fernão Lopes que pode dizer-se que representam uma instituição, legalizada pelo direito consuetudinário.

Não é essencial para o meu propósito caracterizar esta gente das vilas. Em Lisboa e Porto, uma grande parte dela era evidentemente constituída por homens que se ocupavam no comércio marítimo; outra parte, decerto por mesterais, isto é, oficiais dos diversos ofícios; e havia abaixo desta uma gente miúda, que vivia por soldada em casa dos que tinham de seu. Em certas cidades como Santarém ou Évora, que eram portos interiores, terrestres ou fluviais, isto é pontos de convergência e distribuição de mercadorias agrícolas e de concentração de mesterais (uma coisa não ia sem a outra) também os que traficavam e os que fabricavam constituíam sem dúvida parte importante, e talvez a mais influente da gente das vilas; mas aí seria maior a importância relativa dos lavradores, quer dos das terras pertencentes ao «concelho» (entidade colectiva com privilégios senhoriais e ligada ao rei por um pacto), quer dos que cultivavam mediante o pagamento de direitos senhoriais, ou até de rendas, as terras de outrem, assim como a dos próprios assoldados da lavoura, tais como pastores e outros. É sem dúvida uma gente heterogénea, mas politicamente a vila acabava por funcionar como um corpo, unindo-se contra o castelo e prevalecendo nas ocasiões propícias a opinião de um sector mais influente.

Fernão Lopes dá testemunho de um rápido crescimento económico que propicia o aumento da

importância política dos vilãos. Os privilégios dados aos armadores de naus e aos exportadores marítimos nacionais, a instituição de uma «bolsa» marítima que era um seguro obrigatório decretado pelo Estado contra os desastres e perdas de navios mercantis, são índices eloquentes do desenvolvimento do comércio marítimo nacional, de que o rei recebia grossos rendimentos alfandegários; e isto é confirmado pela importância que já tem nesta época a guerra por mar. Por outro lado, a lei das sesmarias, resumida pelo nosso cronista, visa a fazer voltar à lavra da terra os homens que dela se afastavam para outras actividades, e está portanto em contradição com a política protectora do comércio marítimo. Isto confirma que se estava em fase de crescimento económico e de transformação social, porque a falta de gente para cultivar a terra resulta justamente de os homens se sentirem solicitados por outras actividades, e tentados a fugir à sujeição que representava o trabalho agrícola sob o regime feudal. E se o rei D. Fernando protege os seus súbditos cidadãos de Lisboa ou do Porto, também por outro lado oferece aos seus fidalgos guerras frequentes em que possam enriquecer com o saque. Já alguém notou, não há muito tempo, que a política de D. Fernando é radicalmente contraditória; não faz mal insistir nisto, porque se trata de um índice da intensa transformação por que passava Portugal, como aliás o resto da Europa Ocidental neste final da Idade Média.

Se o rei D. Pedro aparecia mitològicamente ao seu povo como um protector e um pai porque mandava cortar a cabeça aos fidalgos que dormiam com as filhas dos cidadãos, e porque não lançava tributos nem quebrava moeda, à custa da substância deles, o rei D. Fernando é pelo mesmo povo amaldiçoado — nas páginas de Fernão Lopes pelo menos — porque provocava guerras para conquistar terras alheias e satisfazer caprichos sentimentais;

porque repetia, a seu belprazer quebras de moeda (isto é desvalorizações) que arruinavam o povo; porque mandava apanhar homens pelas aldeias e trazê-los acorrentados em barços para o serviço das naus que enviava a guerrear o rei de Castela. Mas a falada hesitação de D. Fernando mostra que as duas forças políticas nacionais se equilibravam. Ele não tinha força para se recusar a ir a um comício proposto em nome da gente de Lisboa por um alfaiate; mas escapava-se clandestinamente ao compromisso assumido, e mandava assassinar pela calada, ou a favor da fraca memória colectiva, os caudilhos populares que antes fingira acatar.

Entre a vila e o castelo a tensão só esperava a ocasião propícia para se transformar em guerra. A crise dinástica levantada pela morte do rei foi o detonador.

A bem dizer, a crise dinástica não existia legalmente. A filha do rei D. Fernando era incontestavelmente a herdeira do trono de seu pai. E assim o entenderam os alcaides dos castelos que em toda a parte a proclamaram rainha. Mas não convieram nisso os das vilas, que, segundo o tal costume que era já instituição, se reuniram em magotes ou em assembleias para falar no caso, e que resolveram procurar um senhor que fosse português, porque, como diz o cronista, Portugal «fora sempre Reino sobre si», isto é independente. A rainha D. Beatriz era, segundo eles, rainha de Castelhanos, e a vinda destes representava a sujeição. Como podiam entender isto os guerreiros dos castelos? O princípio que rege as relações humanas na Idade Média é o de que não há homem que não tenha um senhor: trata-se de um direito pessoal, e não de um direito territorial. A ideia de defender uma terra porque é a terra pátria, onde a pessoa nasceu, se criou e trabalha e há-de ser enterrada junto dos ossos dos pais e dos filhos, era coisa que não passava pela cabeça de um fidalgo. A verdadeira terra do fidalgo era

a casa do seu senhor, onde quer que ele estivesse, em Portugal, Castela, França ou Aragão. Ao serviço do seu senhor, Diogo Lopes Pacheco, o conselheiro de Afonso IV, invade a terra portuguesa e ajuda o rei de Castela a cercar Lisboa; e o mesmo fazem os infantes D. João e D. Dinis, irmãos do rei D. Fernando. E muito legitimamente, porque o seu senhor não era já o rei de Portugal, mas o rei de Castela. As resoluções dos vilãos exprimiam de facto um direito novo, contrário ao dos alcaides dos castelos. Eram a declaração de uma revolução.

De facto a questão dinástica não foi a causa da revolução mas o resultado dela. A insurreição foi possível graças ao enfraquecimento da autoridade, resultante da morte do rei na ausência do seu sucessor, e ainda da incerteza que havia acerca da regência de Leonor Teles, contestada pelo castelhano. Naquele momento quem mandava? Foi a dúvida sobre este ponto que enfraqueceu de momento a estrutura feudal e tornou possível a sua subversão pelas forças inimigas que até aí se equilibravam com ela.

Logo após a morte do rei, os cidadãos de Lisboa, colectivamente, apresentam-se perante D. Leonor para lhe recomendarem normas de governo, incluindo um Gabinete de que fizessem parte certo número de cidadãos representantes das várias províncias do Reino, e para reclamarem entre outras coisas a abolição do direito de aposentadoria. Mas um velho cidadão premeditava uma insurreição em forma, a pretexto de vingar a honra do rei defunto, com a morte de um dos seus mais importantes conselheiros, acusado de ser o amante da rainha viúva. Este conde era de facto a personalidade mais saliente do Governo responsável pelas guerras de D. Fernando, e particularmente pelo flagelo que foi a vinda a Portugal das tropas inglesas. O seu assassinio serviu para derrubar em Lisboa a ordem estabelecida, e lançar um caudilho que pela sua

própria obscuridade e mediocridade pessoal podia ser um agente passivo dos promotores da revolução vilã. Sendo o último dos candidatos possíveis ao trono, D. João, mestre de Avis, filho bastardo do rei D. Pedro, foi no entanto proclamado pelo povo da cidade Regedor e Defensor do Reino. Um dos primeiros actos que subscreveu foi que nada dentro da cidade poderia ser resolvido sem a aprovação de dois representantes de cada um dos doze ofícios reconhecidos.

A revolução alastrou bem depressa ao Porto, e a outras vilas, especialmente no Alentejo. De modo geral pode dizer-se que onde a estrutura senhorial era mais antiga e consistente, onde havia maior número de senhores, isto é no Minho e em Trás-os-Montes, terras reconquistadas aos Mouros em época já remota, a velha ordem social se manteve enquanto se não decidiu a guerra; e que pelo contrário, nas terras de conquista e povoamento mais recente, em grande parte entregues a ordens militares e a concelhos, onde o número de senhores era reduzido e a autoridade senhorial estava portanto menos firmada, como era o caso do Alentejo e parte da Beira, a ordem social não resistiu à insurreição dos vilãos. Elvas, Beja, Évora e outras povoações foram teatro de cenas violentas que, em Évora, culminaram no desaparecimento de toda a autoridade organizada. Nas terras costeiras igualmente os vilãos proclamaram quase unânimemente o Mestre seu regedor e defensor.

Não cabe aqui entrar nos pormenores desta insurreição, por enquanto mal esclarecidos. Há grupos diversos e por vezes contraditórios em acção. Os notáveis burgueses, como Álvaro Pais, o promotor da revolução de Lisboa, foram frequentemente ultrapassados pela gente mais miúda. São estes que impõem aos vereadores da Câmara de Lisboa a proclamação do novo Regedor. Em Évora houve uma verdadeira jacquerie: os burgueses que ven-

ceram a gente dos castelos, foram depois vencidos e expulsos por outra gente mais radical e de condição social inferior, provavelmente camponeses. Há razões para crer que a revolução burguesa (se assim se pode chamar) fez deflagrar uma insurreição camponesa no Alentejo; e insurreições de «gente pequena» que não podemos exactamente identificar em cidades como o Porto. Bem certo é que uma revolução nunca vem só. Mas todas estas revoluções somavam uma, ao fim e ao cabo: a vila derrotava o castelo. O esquema repete-se: o castelo proclamava a rainha feudalmente legítima, a vila deliberava não a aceitar, e punha cerco ao castelo, que depois de tomado era derrubado, pelo menos na parte que dava para a vila. Não contentes com a demolição, os vilãos, em muitos casos, coroavam a vingança com o incêndio das muralhas e das torres.

O novo direito, o direito do povo a escolher um chefe da sua nacionalidade e confiança, revogando todos os laços de vassalagem senhorial, triunfou nas Cortes de Coimbra, pela palavra de João das Regras. Dentro dos odres velhos há por vezes vinho novo; e sob a argumentação de João das Regras, dirigida especialmente contra os fidalgos partidários do infante D. João, também filho, mas legítimo, adivinha-se a presença deste novo direito, embora ele trate principalmente de casamentos e nascimentos. Um dos argumentos que utiliza contra este infante é que ele veio combater e destruir a terra em que nascera; e a favor do mestre de Avis alega que deu provas de saber sacrificar-se para defender essa terra.

Em resumo, o equilíbrio instável entre as duas grandes forças que se afrontavam na época de D. Pedro e de D. Fernando rompeu-se momentaneamente a favor dos homens das vilas. As instituições feudais persistiam, é certo, e não chegara ainda o tempo da sua abolição. Acontece até que

a nova aristocracia que se constitui e cujos principais membros são os filhos de D. João I, o conde de Barcelos, fundador da Casa de Bragança, D. Pedro, o infante D. Henrique, quase tão rico como o rei, etc. assinalam o início de uma concentração senhorial da riqueza muito superior à que se conheceu nos tempos afonsinos. Mas é inconteste que durante algumas décadas esse conjunto a que é talvez inconveniente chamar burguesia — os negociantes dos portos, os homens dos ofícios, e porventura outros — conseguiram impor a sua supremacia política e até, não direi a sua ideologia, mas o seu sentimento de vida, os seus hábitos mentais.

O próprio texto de Fernão Lopes é o melhor testemunho disto. Sem o triunfo da revolução é evidente que a sua obra tal como está não existiria.

*

Aquilo que conhecemos da obra de Fernão Lopes não é com efeito mais do que a história e justificação da revolução portuguesa do final do século XIV segundo o ponto de vista dos seus vencedores. Grande parte da chave das crónicas de D. Pedro, de D. Fernando e de D. João I encontra-se nas alegações do Dr. João das Regras nas Cortes de Coimbra. Como este doutor, o cronista frisa a irregularidade do casamento de D. Pedro e D. Inês, donde se concluiu a ilegitimidade dos infantes D. João e D. Dinis; como ele chama a atenção para as malfetorias destes infantes, e mostra como eles invadiram o Reino ao serviço do rei de Castela; como ele, ainda, insiste acintosamente na má fama de D. Leonor Teles para lançar a dúvida sobre a paternidade de sua filha D. Beatriz.

Mas este é apenas o esquema externo. A alma que anima as crónicas é evidentemente a que ani-

mava as praças onde se reuniam, em magotes ou em assembleias, os homens das vilas. A voz popular, a opinião pública, tem um papel funcional nestas crónicas. Sempre que relata um acontecimento saliente ou de grande importância, Fernão Lopes dedica algumas páginas, às vezes um capítulo inteiro, a expor o que pensavam dele as pessoas, e em especial os povos das vilas e cidades. É uma espécie de coro constantemente presente, e com uma importância que deriva da sua sabedoria profética. Em geral a opinião pública prevê os males futuros, como os que resultaram do casamento do rei D. Fernando, origem de guerras e outros grandes desastres para o Reino; ou acerta com a opinião justa, como quando se pronunciou sobre o casamento de D. Pedro. É bastante claro que Fernão Lopes se identifica com esta opinião pública que não se cansa de referir: sente-se como em casa, nas assembleias das vilas, é ele próprio um participante dessa voz comum.

O sentimento geral que anima a Crónica de D. João I é precisamente o «amor da terra» a base do novo direito incompatível com o direito senhorial. Fernão Lopes sente o «amor da terra» como os homens das vilas, e assim como em nome dele estes atacavam e incendiavam os castelos, assim Fernão Lopes castiga duramente os seus alcaides e processa a nobreza portuguesa em geral, acusando-a de «desnaturada». Esta terra que merece todo o amor dos seus naturais aparece-lhe especialmente personificada na cidade de Lisboa, que ele qualifica de «mãe e ama dos feitos» que levaram à vitória do mestre de Avis. É decerto caso único entre todos os cronistas medievais este atribuir a uma cidade colectivamente o papel principal nos acontecimentos que levam à derrota do invasor.

É graças a esta mentalidade, a este ponto de vista de quem mora não no castelo, mas ao rés da praça, que nós possuímos este monumento literário, cer-

tamente singular, que é a história de uma revolução popular medieval feita com consciência de revolucionário. Fernão Lopes é já único quando conta metódicamente e fazendo-nos acompanhar os múltiplos e complexos fios da intriga, como foi preparado e como se desencadeou, nos conselhos secretos e na praça pública, o golpe revolucionário que Alvaro Pais gizou em sua casa e que o povo consumou apinhado junto aos paços da rainha. Esta parte da Crónica de D. João I é uma estupenda lição sobre a arte de desencadear uma revolução popular, nos seus diversos aspectos, desde o pretexto à criação do clima emocional, e passando pelos slogans eficazes como esse de «acudi ao Mestre que é filho de el-rei D. Pedro», que associa a personalidade do chefe proposto à popularidade do rei que precedera os tempos calamitosos de D. Fernando. Mas mais significativo é que o nosso Autor se integra na consciência da massa insurreccionada e é capaz de trazer comoventemente o seu estado de espírito.

A integração, deve notar-se, não é constante. Se pela sua pena fala o coração do Povo de Lisboa que queria salvar o Mestre e matar a rainha, já assim não sucede quando censura a morte do bispo, ou a da abadessa arrastada em Évora aos gritos de Abite! Abite! Aqui intervém o homem grave que guarda as suas distâncias em relação à arraia miúda. Mas as palavras com que se dessolidariza de tais violências são estranhamente débeis e carregadas de indulgência. Que diria perante casos destes um cronista senhorial, como um Froissart ou um Zurara? Foi muito feia a morte da abadessa, mas Fernão Lopes não deixa de insinuar que a arraia miúda se vingou de palavras ofensivas que ela lhe dirigira. E quanto à morte do bispo, Fernão Lopes desculpa-a no fundo com a justa indignação do povo por ele não ter mandado tocar os sinos da Sé quando fora o levantamento; e não se esquece de contar que, avisado do que se passava, o Mestre

se deixou ficar a comer, ao dito de um comensal: «Mais bispo, menos bispo...» Na realidade o que é de surpreender na posição de Fernão Lopes relativamente às violências populares que relata, é a sua indulgência.

É esta integração nos movimentos massivos que dá à sua pena um entusiasmo épico quando se ocupa de tais assuntos. É então que ele atinge os momentos supremos da sua prosa, ou melhor, que transpõe os limites da prosa para entrar nos da poesia épica.

Em troca mostra-se frio e objectivo, embora sempre eloquente, quando fala de pessoas e casos individuais. Então o entusiasmo cede o lugar a uma análise sem ilusões, impressionantemente despreconceituosa e desmascaradora. Herói para ele, só o povo e Nuno Álvares. Do Mestre depois rei para baixo, há só criaturas humanas que obedecem fundamentalmente a dois estímulos: o medo e a ambição, às vezes também a concupiscência. Há nas crónicas uma comédia humana que Balzac não desdenharia. A começar pelo rei que serve de assunto à crónica, apresentado dispersamente em episódios que sublinham as suas hesitações, a pouca segurança dos seus golpes, o seu oportunismo esperto, e uma certa teimosia pertinaz, à falta de iniciativa ousada. Leonor Teles, vigorosamente desenhada, nunca mais foi esquecida pela posteridade. Com estas figuras constrói o nosso autor contos que merecem um lugar de relevo entre os de Boccaccio e os de Chaucer, seus contemporâneos: tal o conto do escudeiro que o rei D. Pedro mandou capar, ou o dos amores, casamento e morte de D. Maria Teles com o infante D. João. Em todos eles o mesmo realismo impávido e desrespeitoso.

Esta objectividade define bem a posição do nosso cronista em face da mentalidade senhorial: é evidente que não adere a ela, que a não respeita,

e que não perde oportunidade para a desmascarar. A simpatia e a indulgência faltam-lhe aqui inteiramente. Mas não a arte literária, porque se ao deixar falar o Povo atinge um comunicativo entusiasmo épico, quando retrata personagens de relevo e conta as suas histórias eleva-se à altura de um grande prosador realista dotado de uma arte de contar que atinge por vezes um grau de perfeição insuperável. Uma antologia do conto português ficaria consideravelmente enriquecida com algumas das histórias de amor e outras narradas por Fernão Lopes.

Posto isto, em que medida podemos considerar Fernão Lopes um historiador imparcial? É evidente que ele toma partido; que é a favor dos Portugueses contra os Castelhanos; das vilas contra os castelos; dos povos do Reino contra D. Fernando. Aqui convém esclarecer um ponto: da posição em que se coloca um historiador depende a visão mais ou menos completa e explicativa dos factos por ele historiados. Há pontos de vista infecundos, donde nada se vê e entende; e há outros fecundos que fazem compreender muitas coisas. Assim os cronistas da França e da Flandres que narram os movimentos populares do final da Idade Média, colocando-se dentro do ponto de vista dos senhores por conta de quem escreviam, e que eram incomodados por aqueles movimentos, consideram-nos como simples arruaças de malfeitores. Desta maneira deformam radicalmente a realidade, porque se reconheceu posteriormente que essas supostas arruaças assinalam grandes movimentos de transformação. Pelo contrário, identificando-se com um grande movimento popular Fernão Lopes consegue assinalar para a posteridade o seu verdadeiro significado histórico. O que não perceberam os cronistas franceses e flamengos percebeu-o Fernão Lopes, e isto justamente por se ter colocado no ponto de vista oposto ao deles. De dois pontos de vista opostos não

resulta necessariamente a oposição de dois erros contrários; mas pode resultar a oposição entre o certo e o errado. A grande superioridade de Fernão Lopes como historiador é esta: o ter compreendido os acontecimentos, porque se identificou com a força transformadora. Para se ser um verdadeiro historiador é indispensável estar na ponta do pensamento progressivo da época, porque só assim se pode compreender o que resiste ao progresso histórico.

Foi preciso chegar ao século XIX para se compreender a importância dos acontecimentos relatados por Fernão Lopes. Hoje vemos na revolução que ele narrou fenómenos e significados que ele lhe não atribuiu; mas isto não obsta a ter ele sido o único historiador medieval, e o único historiador português até Alexandre Herculano, que foi capaz de surpreender e narrar um grande movimento social.

Em face disto pouca importância podem ter nesta discussão (embora muita a tenha para a discussão em pormenor e factual) alguns erros de facto, e talvez mesmo algumas apresentações tendenciosas que se encontram nas Crónicas de Fernão Lopes. Teria sido de facto o conde Andeiro amante de Leonor Teles? Teria a batalha de Aljubarrota sido travada em campina rasa, ou a coberto de um obstáculo do terreno, como diz Pero Lopez de Ayala? Qualquer que seja a resposta a estes e semelhantes problemas, nada adianta ou atrasa relativamente à questão fundamental.

Outro ponto em que o nosso historiador se distingue dos seus antecessores, contemporâneos e sucessores até o século XVIII, é o senso crítico acompanhado da preocupação documental. Fernão Lopes, tabelião e conservador do Arquivo Geral do Estado, tem o sentido da autenticidade dos documentos, e disso se serve nos seus livros. Transcreve ou resume leis, tratados e cartas, sem curar, quando

as possui, de informações de ouvido, que eram a fonte normal dos cronistas da época. Quando dispõe de livros sobre os acontecimentos que narra — e havia uma abundante literatura histórica antes dele em Portugal — confronta as diversas versões que oferecem, escolhendo as «mais chegadas à razão». Exactamente como o faria um historiador moderno, abona-se com o trabalho que teve em coligir, visitar e interpretar os documentos existentes em livrarias e cartórios e ainda as lápides sepulcrais. E com esta segurança declara: «condenamos e reprovamos e consideramos como nulas quaisquer crónicas, livros e tratados que com este livro não concordem».

Ora este gosto da exactidão documental, este joeiramento crítico da verdade, são também sinal dos tempos. Nem sempre a exactidão se considera a qualidade principal do historiador. A função da história é, a partir de Zurara, fazer o panegírico dos heróis oficiais, e não o seu verídico retrato; e João de Barros dirá que vale mais uma fábula bem contada do que uma história verdadeira mas sem arte. Foi preciso que outra revolução se fizesse no século XIX para que voltasse a afirmar-se que a verdade é o único objectivo do historiador, como de qualquer outro cientista.

Em 1383-1385 houve em Portugal incontestavelmente uma revolução, que resultou na criação de um novo ambiente mental. As formas do feudalismo, evidentemente, não foram abolidas, nem o podiam ser. Os arrivistas que acompanharam o Mestre, fizeram-se por sua vez senhores. Mas dentro dessas formas bateu durante algum tempo um coração novo — o bastante para tornar possível uma obra como a de Fernão Lopes, que é a história contada por um homem da vila.

Mas da crise que Fernão Lopes dá testemunho saiu um reajustamento do feudalismo em busca de novos recursos de sobrevivência. Ocorrem simul-

taneamente uma concentração da riqueza territorial e uma procura de novas fontes de enriquecimento, primeiramente em África, depois na costa atlântica. E durante séculos vai calar-se a voz das vilas, e o bom rei D. Pedro que no meio delas dançava com os «cidadãos» entrará no mundo dos mitos.

5.1.2 Fernão Lopes

António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Lda., Porto, 11.ª Edição, 1979, pp. 121-138.

Reproduz-se o texto extraído da edição em formato CD-ROM da *História da Literatura Portuguesa* publicada com a colaboração de Leonor Curado Neves, Rita Marnoto, Helena Carvalhão Buescu e Isabel Pires de Lima, Porto Editora Multimédia, Porto, 2001.

Capítulo III - Fernão Lopes

Vida e obras

A maior personalidade da literatura medieval portuguesa, e também um dos nomes cimeiros da nossa literatura em geral, é o cronista Fernão Lopes, com quem se inicia a série dos cronistas gerais do Reino.

Fernão Lopes deve ter nascido entre 1380 e 1390, aproximadamente, visto que em 1418 já ocupava funções públicas de responsabilidade. Pertence, portanto, à geração seguinte àquela que se bateu no cerco de Lisboa e em Aljubarrota. A guerra com Castela só acabou em 1411. Fernão Lopes pôde ainda acompanhar a sua última fase, e conhecer pessoalmente alguns dos seus protagonistas, como D. João I, Nuno Álvares Pereira, os cidadãos de Lisboa que se rebelaram contra D. Leonor Teles e elegeram o Mestre seu Defensor em comício popular, alguns dos procuradores às Cortes de Coimbra de 1385 que, apoiando o Dr. João das Regras, declararam o trono vago, e, chamando a si a soberania, elegeram um novo rei e fundaram uma nova dinastia.

Profissionalmente, Fernão Lopes era tabelião, com certeza de origem viloa, talvez mesteiral, porque contava um sapateiro na família da mulher. Foi empregado da família real e da corte, escrivão de D. Duarte, ainda infante, do rei D. João I, e do infante D. Fernando, em cuja casa serviu de «escrivão da puridade», e cujo testamento lavrou. A partir de 1418 aparece a desempenhar as funções de guarda-mor da Torre do Tombo, ou seja, de chefe dos arquivos do Estado, lugar de confiança da corte. Como prémio dos seus serviços como cronista recebeu, em 1434, além de uma «tença» anual pecuniária, o título de «vassalo de El-rei», carta de nobreza atribuída então com certa liberalidade a membros das classes não nobres. Em 1454 foi reformado do cargo de guarda-mor do Tombo devido à sua idade, segundo reza o documento respectivo. Ainda vivia em 1459.

A carreira de Fernão Lopes como cronista começa, segundo parece, em 1419 ou antes, pois nesse ano colaborava com o então infante D. Duarte na compilação e redacção de uma crónica geral do reino de Portugal. Só em 1434, porém, aparece referência oficial ao cargo para que o nomeou o rei D. Duarte de «pôr em crónica as histórias dos reis que antigamente foram em Portugal» e os feitos do rei D. João I, pelo qual é remunerado com a tença já referida. Após a morte deste rei, o regente D. Pedro, em nome de D. Afonso V, confirma Fernão Lopes na mesma incumbência, mantendo-lhe a tença. Com o fim do governo do Regente, viu chegar Fernão Lopes o fim do seu cargo de cronista da corte. Em 1449, pouco antes da batalha de Alfarrobeira, ainda recebe uma tença de D. Afonso V pelos seus trabalhos literários, mas já nessa época entrara em actividade um outro cronista, Gomes Eanes de Zurara. A última obra em que Fernão Lopes trabalhou, a terceira parte da *Crónica de D. João I*, ficou incompleta e foi continuada por Zurara.

Como resultado desta longa actividade, chegaram até nós: *Crónica de El-Rei D. Pedro*, *Crónica de El-Rei D. Fernando*, *Crónica de El-Rei D. João*, 1.^a parte (que trata do interregno entre a morte de D. Fernando e a eleição de D. João), a *Crónica de El-Rei D. João*, 2.^a parte (que abrange o reinado de D. João I até à paz com Castela em 1411), e ainda, provavelmente, inacabadas, as crónicas dos reis de Portugal, desde o governo do conde D. Henrique, até D. Afonso IV, inclusive.

Conhecem-se duas cópias feitas no século XVII, de manuscritos do século XV, contendo um (códice da Biblioteca Pública do Porto) as crónicas dos reis de Portugal desde o conde D. Henrique até Afonso III, inclusive; outro, as mesmas crónicas acrescentadas das de D. Dinis e D. Afonso IV, esta última constituída em parte por extractos de Rui de Pina (códice da Casa Cadaval). Segundo um passo do próprio texto, esta crónica foi realizada por um infante de Portugal e a partir de 1419.

O sucessor de Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, afirma que aquele foi encarregado por D. Duarte, sendo infante, ainda em vida de D. João I, de escrever as crónicas dos reis de Portugal. O próprio Fernão Lopes nos diz que a sua obra constava de dois volumes e incluía o governo do conde D. Henrique. Isto leva, portanto, a crer que as referidas crónicas sejam as que Fernão Lopes escreveu, por iniciativa de D. Duarte, mencionado no manuscrito como autor da obra. Se assim for, deve-se-lhe o enquadramento sobrenatural do milagre de Ourique, embora esteja em esboço no culto do escudo do Rei que já figura no *Livro dos Arautos*, em que se encarecem os grandes actos e factos de cada país a ser exaltado. Acresce que as referências feitas por Fernão Lopes à sua obra sobre os primeiros reinados coincidem inteiramente com o texto dos dois códices mencionados, salvo no que respeita ao governo do conde D. Henrique, que está incompleto em ambas. Tais

crónicas de Fernão Lopes foram, no século XVI, aproveitadas por Rui de Pina, que as reescreveu, actualizando-lhes a linguagem, e por Duarte Galvão, que, de acordo com a ética e as funções cronísticas, as copiou, amputando-as e acrescentando capítulos da própria lavra na sua crónica de D. Afonso Henriques.

Estas crónicas dos reis de Portugal têm como fundo principal a parte da *Crónica Geral de 1344* referente aos respectivos reis; mas o seu redactor completou-as com documentos autênticos, tais como inscrições epigráficas e documentos de chancelaria, que decerto encontrou na Torre do Tombo. Entre as fontes mencionadas, conta-se uma crónica de D. Afonso Henriques e versões contraditórias do reinado de Sancho II (que, baseados na *Crónica Geral de 1344*, já sabíamos existirem).

Damião de Góis, que fora o primeiro a reivindicar para Fernão Lopes as crónicas dos reis de Portugal que corriam com o nome de Rui de Pina, atribui também àquele a terceira parte da *Crónica de D. João I*, tida como de Zurara, e a *Crónica de D. Duarte*, atribuída a Pina. Mas estas últimas atribuições são conjecturais.

Fontes de Fernão Lopes

Além das crónicas trecentistas referidas noutra capítulo, as obras de Fernão Lopes atestam a existência de outras crónicas hoje perdidas. Ele cita uma crónica de Martim Afonso de Melo sobre o reinado de D. Fernando, e uma crónica latina de um Dr. Christophorus (Cristóvão) sobre o reinado de D. João I, ambas desaparecidas. Conhece-se ainda uma *Crónica do Condestabre de Portugal D. Nuno Álvares Pereira*, que tem numerosos e extensos passos comuns às crónicas de *D. Fernando* e de *D. João I* de Fernão Lopes. Tanto a *Crónica do Condestabre* como as crónicas de Fernão Lopes aproveitaram provavelmente uma fonte comum.

Pelo facto de Fernão Lopes reproduzir capítulos quase íntegros do seu predecessor na história de Nuno Álvares, não deve pensar-se que ele fosse um plagiário, no sentido desprestigiante que a palavra tem em nossos dias. Um cronista medieval, como vimos a propósito da *Crónica de 1344*, era um compilador que ordenava cronologicamente («punha em crónica») anais diversos, gestas prosificadas, *estóreas* monográficas ou já integradas, sem, na maior parte dos casos, explicitar qualquer critério de escolha e fusão. É ainda como compilador que Rui de Pina ordena e «põe em crónica» as histórias dos reis de Portugal, limitando-se a modernizar-lhes o estilo. É como compilador que o próprio Fernão Lopes aproveita, entre outras, as crónicas do castelhano Pero Lopez de Ayala, embora as critique e complete já com investigação de testemunhos orais e arquivísticos.

A crítica documental e histórica em Fernão Lopes

Fernão Lopes excede a craveira de um cronista à maneira medieval. Se é verdade que parte da sua obra faz a compilação de memórias anteriores, também é verdade que outra parte já resulta de uma investigação original e crítica. Isto representa um grande avanço sobre a historiografia medieval, nomeadamente sobre a francesa, que não passa de uma reportagem baseada em recordações pessoais ou relatos de testemunhas. Como guarda-mor da Torre do Tombo, Fernão Lopes tinha ao seu alcance os arquivos do Estado, circunstância de que soube fazer uso, transcrevendo, resumindo e aproveitando a correspondência diplomática, os diplomas legais, os capítulos das Cortes, e outra documentação, que ainda enriqueceu examinando, fora da Torre do Tombo, os cartórios das igrejas e lápides de sepulturas. Com este material foi-lhe possível fazer a crítica e a correcção das memórias existentes, segundo um método que se assemelha ao de dois a três séculos mais tarde. Sempre que uma tradição ou uma memória é desmentida pelos documentos, Fernão Lopes rejeita-a; e, avançando neste caminho, declara submeter a uma revisão metódica todos os relatos que lhe chegavam às mãos, notando as suas contradições e inverosimilhanças, e decidindo-se, à falta de documento, pela versão que julga «mais chegada à razão». Até hoje não foi possível desmentir, em nada de importante, a informação desta obra sob o ponto de vista documental, e as polémicas que se travaram sobre o valor histórico de Fernão Lopes, quando acusado de denegrir a figura de D. Pedro ou de caluniar os inimigos de D. João I, nomeadamente D. Leonor Teles, só têm levado a confirmar o escrúpulo do cronista de se estibar em documentos autênticos, embora sem as transcrições explícitas que apenas principiarão a impor-se dois séculos mais tarde.

O primeiro cronista português pode, assim, ser chamado também com justiça o primeiro, em data, dos historiadores portugueses, isto é, o primeiro que, não se limitando a compilar, se informa nas fontes documentais e submete a tradição a uma análise crítica.

A visão da realidade histórica em Fernão Lopes

Mas não basta saber criticar as fontes para ser um historiador. O bom historiador, conforme hoje o concebemos, terá que compreender diversos e complexos factores de uma dada sociedade em transformação, determinar a cada passo a importância relativa de cada um deles, de maneira a poder dar-nos dessa sociedade, não uma faceta, mas uma visão verosímil de conjunto.

Também sob este aspecto a literatura medieval não nos oferece verdadeiros historiadores. Normalmente, os cronistas medievos estão ligados a uma corte real ou senhorial, a um convento, a um grupo social aristocrático ou governante, e apenas relatam os acontecimentos que interessam a esse restrito meio em que

parece resumir-se para eles uma nação inteira ou até todo o universo. Trabalhando geralmente para cortes de cavaleiros, a história aparece através deles como um série de feitos de cavalaria, torneios, aventuras de reis ou grandes senhores, intrigas palacianas. A grande massa da nação, os interesses e os ideais que impelem os conjuntos de homens são por estes cronistas ou desconhecidos ou incompreendidos. Assim é que, para um dos mais célebres cronistas franceses, Froissart, os levantamentos que se desenrolam na Flandres durante os séculos XII e XIV, determinando uma viragem no progresso da civilização no Ocidente, não passam de tumultos e desordens provocados por malfeitores.

Em contraste com esta visão unilateral e fragmentária de outros cronistas medievos, Fernão Lopes dá-nos da sociedade portuguesa dos séculos XIV e XV um amplo panorama em que entram múltiplas e contraditórias forças, e em que, combinada com as acções individuais, desempenha um papel dinâmico a movimentação de grandes forças colectivas e anónimas.

Lendo Fernão Lopes, não perdemos de vista a corte e a sua vida íntima, bodas e amores, intrigas e conjuras palacianas. Mas vemos também, e com um relevo proporcionado, a cidade de Lisboa e os seus mesteiros, que largam o trabalho para organizar «uniões» na rua, participar em comícios populares, pegar em armas quando é a ocasião; vemos alfaiates, tanoeiros, camponeses salientar-se porque falam em nome de grandes agrupamentos que adquirem vontade própria; vemos gente de trabalho arrebanhada à força nas aldeias, para as galés que o rei D. Fernando envia contra a esquadra castelhana; vemos «povos do reino» assediando os castelos, derrubando-lhes as muralhas, que uma longa opressão tinha calado. Perante os desígnios da corte, manifesta-se constantemente uma determinação massiva, como quando pela voz do alfaiate Fernão Vasques a arraia-miúda se opõe ao casamento de D. Fernando com Leonor Teles. À cidade de Lisboa, que se comove, anima, ou canta pela boca de raparigas anónimas, se deve, na versão de Fernão Lopes, a principal contribuição para a vitória contra os Castelhanos e os «portugueses desnaturados»; e a revolução popular que levou ao trono o mestre de Avis, derrubou a velha aristocracia, fiel na sua maioria ao partido castelhano, e derrotou o poderio do rei de Castela, é-nos descrita como um movimento social irresistível que faz cair todos os planos urdidos, quer pelas grandes personagens que intentam manejá-lo, quer pelos que dele desdenham como um alvoroço de «dois sapateiros e dois alfaiates». As intrigas destas personagens bóiam à deriva na insurreição social, que as empurra irresistivelmente ou as despedaça nos escolhos. E o sentido épico do cronista não se detém em comentários moralistas sobre os actos da multidão, cujos motivos encara com um realismo de pormenor, que não desmente, mas antes confirma a sua adesão global.

Nesta grandiosa visão de uma colectividade urbana e nacional, não escapam ao nosso cronista certos aspectos que só no século XIX voltaram a ser considerados por historiadores portugueses. Embora na sua época não houvesse o que possa chamar-se uma ciência económica, o senso profundo do nosso cronista, ou talvez antes o seu conviver com vilões sujeitos ao peso dos impostos, à desvalorização da moeda, às devastações da guerra, etc., leva-o a considerar com atenção certas coisas práticas, especialmente aquelas que incidiam na vida dos burgueses e mesteiros. Assim é que encontramos nas suas páginas longas explicações acerca do sistema monetário, e especialmente sobre as quebras da moeda, tão frequentes na Idade Média; acerca do imposto das sisas; da administração do tesouro real, etc.

Compreende-se que, abrangendo este largo horizonte, Fernão Lopes considerasse a cavalaria e a guerra com olhos diferentes daqueles com que as viam os cronistas palacianos. A guerra de que Fernão Lopes nos fala não é só a façanha cavaleiresca, a alegre aventura em que os bravos ganham títulos de glória. Os acontecimentos de 1383-85 (e seus antecedentes) entrelaçam em Portugal fenómenos sociais europeus como sublevações populares urbanas e rurais, intrigas dinásticas ligadas a conflitos entre instáveis oligarquias áulicas e camadas aristocráticas preteridas ou dependentes, guerras crónicas como a dos Cem Anos, questões religiosas, como a do duplo papado de Roma e Avinhão. Nas circunstâncias portuguesas, a crise dinástica deu origem a uma complexa dinâmica animada por uma nova forma de consciência patriótica. Fernão Lopes, primeiro cronista oficial dinástico, vibra, por isso, quando, retrospectivamente, evoca uma massa anónima que, assaltando os castelos ou resistindo dentro das muralhas das vilas, defende a sua terra e a sua liberdade; mas condena a chacina quando não passa de uma aventura cavaleiresca ou monárquica, como (segundo Fernão Lopes) foram as guerras de D. Fernando. As suas narrativas de batalhas são geralmente sóbrias, e na de Aljubarrota condena expressamente o costume de exagerar as proezas dos cavaleiros com «fábulas patranhosas» que nenhum «sisudo» pode crer. A emergência de novos estratos ou linhagens dominantes é claramente ligada às novas condições sociais e técnicas da guerra e da hegemonia social.

Há um cavaleiro que é incondicionalmente engrandecido e certamente idealizado das páginas de Fernão Lopes - Nuno Álvares Pereira - mas salienta-se pelo seu patriotismo, pela sua sabedoria, pelo seu respeito perante casas e propriedades dos vilões, pela sua castidade - por qualidades que fazem dele, aos olhos do cronista, o modelo do cavaleiro cristão, ao serviço de Deus e do seu povo, com vários reflexos nas vicissitudes guerreiras da independência, depois da fase de conspiração, sublevação multitudinária e complexa intriga social de 1383-85.

A grandeza de Fernão Lopes como historiador consiste, principalmente, nesta visão multifacetada que abrange os aspectos sociais da vida nacional e que lhe

permitiu transmitir-nos o fresco global de uma época, em vez de simples narrativas de aventuras de força e coragem de acordo com a ideologia cavaleiresca, como as que nos apresentam outros cronistas medievos. Graças a esta superioridade de visão, possuímos hoje um precioso relato de conjunto da grande crise social que marcou em Portugal a passagem da Idade Média para os tempos modernos.

Esta visão da sociedade deve-se, sem dúvida, ao génio do cronista, que soube aproveitar testemunhos de uma mutação social que põe em crise os valores tradicionais e possibilita a contestação da ordem estabelecida por outras classes sociais até então excluídas do poder.

A matéria literária das crónicas

Para dar expressão a esta poderosa e ampla visão da sociedade era preciso um escritor com qualidades excepcionais de artista, que lhe permitissem organizar num conjunto convincente a reconstrução dos acontecimentos.

Vimos como são múltiplos os aspectos da vida a que a sua pena tem de acudir; é o interior das cortes, com os seus tipos psicológicos próprios, os seus enredos, os dramas secretos da ambição e do amor, as suas horas de luto ou de folga; é a praça pública movimentada e ruidosa, percorrida por enchentes humanas; é o acampamento de guerra, embandeirado em festa, onde alguns ditos «saborosos» nos chegam através do rumor; é o campo de batalha que um exército numeroso recobre com suas lanças e elmos resplandecentes ao sol; são as torres das fortalezas a cuja sombra se tecem artes e intrigas entre os sitiados e os sitiantes; são as alterações violentas nos conselhos e assembleias; são quermesses coloridas nas cidades em festa, engalanadas de flores e ramos verdes. De noite os archotes alumiam nas ruas um baile popular, ou velam no salão da alcáçova os soluços de um rei vencido; o dia tanto mostra galhardetes, bandeiras e ferros reluzentes, como o casario de uma cidade latejante de vibração humana.

Esta variedade e animação nos aspectos e episódios de todo um mundo que ressurgem à narrativa do Cronista dão à sua obra um interesse espectacular, teatral, especialmente grato ao gosto romântico do «pitoresco», que quatro séculos depois tiraria partido deste enorme caudal de episódios, ambientes e figuras. No entanto, o aspecto exterior da realidade aparece em Fernão Lopes apenas como expressão da acção humana e da vida moral dos indivíduos e colectividades. Não encontramos nele o mero descritivo, embora nos possamos interessar miúda e pitorescamente pelo simples espectáculo de uma tempestade, nas suas diversas fases. O seu interesse vai predominantemente para a gente que se move e faz mover as coisas.

O conjunto das suas crónicas dá-nos uma galeria de caracteres vigorosos uns, outros indecisos, mas todos de uma animação convincente, sagazmente observados

e por vezes desmontados na sua estrutura psicológica. Nenhuma época da história de Portugal está hoje para nós tão cheia de personagens como este final do século XIV, por obra do extraordinário repórter que a relatou e que serviu de fonte a toda uma literatura evocativa, em segunda e terceira mão. Herculano nas *Lendas e Narrativas*, Garrett no *Arco de Sant'Ana* e no *Alfageme de Santarém*, Oliveira Martins na *Vida de Nun'Álvares*, Marcelino de Mesquita em *Leonor Teles*, contam-se entre os que trabalharam sobre o grande elenco de personagens desenhadas por Fernão Lopes. Certos comparsas desta grande comédia humana oferecem uma extrema complexidade psíquica, como o Mestre de Avis, criatura hesitante e violenta ao mesmo tempo, tenaz na sua mediocridade, vivissecionada por Fernão Lopes ao longo de episódios variados, por vezes triviais, mas todos eles significativos, traços miúdos e múltiplos de que ressalta no fim um poderoso retrato de uma figura vulgar. Mas já Leonor Teles, personalidade enérgica, que ele secretamente admira num plano trágico para além do bem e do mal imediatos, é colhida em poucos mas certos traços - três ou quatro cenas intensamente dramáticas. E se o cronista soube pôr de pé todo um mundo de gente vária, em que não há dois indivíduos iguais, é porque teve a arte shakespeariana de relacioná-los e confrontá-los em intrigas, cenas e diálogos, aliando assim à largueza da epopeia a tensão do drama e a análise do romance. Esta compreensão da vida psicológica e o senso da realidade que lhe anda associado pressupõem a mentalidade que observamos ao estudar a visão histórica de Fernão Lopes. Todos os figurantes da história aparecem nele reduzidos à mesma humanidade comum, pouco importando a sua jerarquia social à luz justiceira com que lhes alumia os recessos íntimos. D. Fernando e D. João são-nos apresentados como homens comuns sujeitos a vilezas, indecisões, paixões ou pusilanimidades. D. Pedro I é um carácter fora do vulgar, mas o narrador confere-lhe a representação sublimada e atraente do herói passional popular.

Ora, estes caracteres e estes enredos pessoais são parte de um todo em que ocupam não menor lugar as personagens colectivas: Fernão Lopes sente-se decerto solicitado pela santidade de Nuno Álvares, ou pelos violentos impulsos de Leonor Teles, mas não o tocam menos as ansiedades da população de Lisboa, e a sua indomável coragem multitudinária. Os «moradores da cidade», os «povos do reino», a «arraia-miúda» são para ele entidades tão reais como os comparsas da sua comédia humana. As narrativas da insurreição de Lisboa, dos assaltos dos camponeses aos castelos, da ansiedade da gente da cidade, suspensão do combate naval no Tejo, dos levantes de alvoroço ocorridos em Lisboa enquanto em Aljubarrota os guerreiros quebram lanças, são páginas em que Fernão Lopes procura comunicar-nos uma vibração gregária cuja vontade se exprime em ditos de personagens em geral anónimos. E o estilo do cronista assume um tom de ternura filial para falar dessa grande entidade de contornos indefinidos, mas animada de

decisão e consciência, mãe e ama que alimenta ao peito a resistência do Reino. Numa tentativa para dar figura e rosto a esta força que ele sente de maneira tão pessoal, Fernão Lopes imagina uma prosopopeia em que a cidade de Lisboa, como principal personagem da resistência, aparece a dialogar com o Autor.

Como se vê, a matéria que Fernão Lopes tem para transmitir ao leitor é densa e vasta, na simpatia amplamente compreensiva que a anima toda, na finura e diversidade das personagens, na percepção da vida colectiva, no colorido e vivacidade dos aspectos do mundo exterior que o interessavam, e até na sua concepção multifacetada da vida social. Fernão Lopes necessitava de criar formas de expressão em que se consumassem tais forças da sua obra, mais próxima do que se tem julgado do antropocentrismo que caracteriza o *Quattrocento* italiano.

O estilo e a composição das crónicas

Havia antes dele, como vimos, a prosa do romance de cavalaria, que, trabalhada em sucessivas versões e refundições, se apurara, ganhando uma forma cada vez mais polida e amaneirada. Havia as prosificações dos cantares de gesta, numa língua mais rude e mais familiar, com grande emprego do diálogo e dos modismos orais, como no conto popular. Havia o sermão, que assimilava o estilo bíblico ou evangélico, a retórica antiga que os doutores da Igreja adaptaram. Na época de Fernão Lopes traduziam-se, como vimos, os Evangelhos canónicos, recopiavam-se a *Demanda do Graal* e os outros romances do mesmo ciclo, e refundiam-se, literariamente, tradições como a de D. Afonso Henriques, registada na *Crónica Geral de 1344*. Ao mesmo tempo, davam-se os primeiros passos para a assimilação do estilo clássico latino e da língua abstracta dos escolásticos, através de traduções e imitações que mencionámos.

Fernão Lopes assimila toda esta herança. Recebe do romance de cavalaria a arte de contar e talvez certa elegância no corte da frase, mas temperando-lhe o amaneiramento com a simplicidade familiar e directa da tradição épica e enriquecendo-a com um vocabulário e imagens muito variados e flagrantes. Recebe também o fôlego oratório, a frase larga e redonda dos pregadores, a solenidade do estilo bíblico e a familiaridade do estilo evangélico, processos e tons que sabe empregar a propósito, com mudanças de registo estilístico. Estes afluentes aparecem harmoniosamente integrados numa prosa muito corrente onde nunca se deixa de sentir a voz do autor, que parece falar a um auditório, despertá-lo com exclamações, com perguntas, com apelos à imaginação e à simpatia. Sob este aspecto de prosa recitada, Fernão Lopes é o último grande representante da arte literária medieval, destinada mais à recitação em público do que à leitura privada.

E esta tradição, assimilada numa síntese equilibrada, enriqueceu-a Fernão Lopes com a sua própria contribuição: a vibração humana que faz viver cada

uma das suas páginas com certa robustez máscula e popular, tão diferente do comedimento cortesão; um ardor polémico que ora ressoa numa cólera poderosa, ora numa ironia risonha; a forte visualidade que o leva a muitas comparações inéditas. Tudo isto dá a esta prosa uma feição inovadora. Fernão Lopes é, em data, o primeiro prosador português de quem se pode dizer que o estilo identifica o homem, porque antes dele a prosa não passava de uma terra-de-ninguém, transmitida de versão para versão, cerzida de fórmulas estereotipadas.

A originalidade de Fernão Lopes revela-se muito particularmente na composição das crónicas. Não seguiu a simples ordem cronológica dos acontecimentos, antes procurou ordenar a matéria variada que constitui a sua visão histórica em grandes conjuntos animados. Por este lado as crónicas merecem ser analisadas não apenas como narrativa de dados objectivos estranhos ao autor, mas como produção romanesca ou épica.

Se as compararmos com os romances de cavalaria, que serviram de modelo narrativo, por exemplo, a Froissart ou a Zurara, damos-nos conta de uma diferença essencial. O autor romanesco medieval ordena a sua matéria como uma sequência de episódios individuais num plano único. Falta-lhes o sentido dos diversos planos do espaço, bem como o dos ambientes e o dos agrupamentos das figuras. Essas narrativas são comparáveis aos baixos-relevos serialmente historiados das catedrais, em contraste com a composição pictural que, a partir de Giotto, ordena as figuras à volta de pontos fulcrais, as envolve em ambientes (de interior, urbanos ou paisagísticos), e descobre pouco a pouco a profundidade do espaço. A narrativa de Fernão Lopes não cabe naquele género de plana sequência romanesca; oferece-nos os planos múltiplos da realidade social, ordenando, em conjuntos complexos, massas e indivíduos; desenha em segundo plano processos anónimos, sobre os quais avultam as figuras e os episódios de que trata em pormenor. As intrigas palacianas, as batalhas, os cercos inserem-se num contexto social ora compacto, ora difuso, que são as falas dos povos do Reino, os levantamentos das vilas contra os castelos, a «voz de grande espanto» que se ouve em Portugal inteiro quando o rei de Castela atravessa a fronteira.

Por outro lado, as séries de acontecimentos convergem para pontos nodais, que constituem como que intersecções de muitas linhas. Cada episódio aparece, assim, situado no entrelaçado de acontecimentos antecedentes e consequentes, em que participam diversas camadas sociais em toda a extensão geográfica do País. Em torno do cerco de Lisboa, por exemplo, ordenou Fernão Lopes os levantamentos locais, a entrega dos castelos ao rei de Castela em marcha para a cidade, as intrigas que ocorrem entre ele e Leonor Teles, as diversas aventuras dependentes da frota destinada a levantar o cerco do Tejo, a campanha de Nuno Álvares Pereira no Alentejo, etc., etc. O cerco de Lisboa, constantemente evocado

como acontecimento que se prepara ou como acção em curso, é o ponto nevrálgico de cujo destino depende o enlace ou desenlace das malhas que em torno dele se entretecem, estando, por sua vez, ele próprio dependente do entretecer daquelas. Assim, Fernão Lopes soube dar um sentido e encontrar uma unidade de acção para todas as cadeias de acontecimentos.

Encarregado de historiar a monarquia portuguesa, sobretudo em vista do advento da dinastia de Avis, Fernão Lopes colocou-se dentro de uma perspectiva aliás facilitada pela rarefacção e a incerteza que, em geral, vão crescendo à medida que se recua no passado. E, assim, as crónicas indubitavelmente fernão-lopinas de D. Pedro, D. Fernando e D. João constituem, de facto, um todo. O seu centro de gravidade reside na emaranhada guerra em que a nova dinastia se consolida. As duas primeiras não passam, em suas menores proporções, de um acesso ao drama central; a função delas consiste em ilustrar narrativamente (e com o encanto das evocações de um artista) aquelas razões com que o Dr. João das Regras advogou a candidatura do Mestre ao trono português, com uma eloquência oratória de recreação fernão-lopesca, à base de sábia utilização (e selecção) de fontes e factos que a erudição moderna tem reconstituído. A *Crónica de D. Pedro* é como um prólogo: parece mero desenvolvimento actualizado da *Crónica Geral de Espanha*, pois a história paralela de Pedro, o Cru, de Castela, e seu meio-irmão inimigo e sucessor, Henrique de Trastâmara (extractada do cronista Lopez de Ayala), ocupa cerca de metade dos seus capítulos. A *Crónica de D. Fernando*, já mais longa e especificamente nacional, dir-se-ia um primeiro acto, preparatório do drama central.

Assim, e excluindo o caso ainda controvertido da *Crónica de 1419*, onde também D. Afonso Henriques, como fundador do Reino, merece um desenvolvimento excepcional (aliás facilitado pelo acúmulo de relatos nas crónicas trecentistas), Fernão Lopes é, por excelência, o cronista de uma refundação do Reino. Cabe-lhe, por encargo, exaltar a brilhante ascensão de alguns patrióticos nobres, antes obscuros ou segundogénitos, como D. Nuno, e uma não menos patriótica alta burguesia recém-brasonada (que irá reagrupar-se e cerrar fileiras, junto à nobreza fiel e à amnistiada em 1411). Mas a sua época bem lhe fez sentir a importância da adesão ao Mestre por parte de toda a capital, do Porto e, em suma, da maioria dos Portugueses. E, assim, embora sejam óbvias, nessa perspectiva, as linhas dialécticas e retóricas de uma apologia dinástica, a que nem mesmo falta a sanção sobrenatural de vários presságios e milagres, como não falta a cruzada contra os hereges castelhanos (partidários do antipapa de Avinhão) - o que mais palpita no coração popular do cronista é a epopeia de uma revolução vitoriosa, que impõe um novo rei, os heróis vilãos (ou, heterogeneamente, vilãos-cavaleiros) de uma Sétima Idade, e privilégios acrescidos para os homens-bons rurais e a gente dos mesteres.

As crónicas como epopeia

Este género de ordenação, se por um lado constitui um progresso em relação à narrativa romanesca medieval, por outro faz pensar num género literário que é muito anterior a este tipo de narrativa. A mesma combinação de feitos individuais e de movimentos de massas, a mesma unidade de acção onde convergem acontecimentos múltiplos para um desfecho, a mesma ordenação de grandes séries de episódios, encontramos-las nas epopeias, nomeadamente nos poemas homéricos e na *Chanson de Roland*. Há outros aspectos por onde as crónicas de Fernão Lopes se aproximam das epopeias, sendo um deles a identificação do poeta com uma colectividade em que se dá a encarnação do Bem (alguns diriam: da razão histórica), e à qual está prometido, de forma irreversível, o destino vitorioso. A colectividade com que Fernão Lopes se identifica é, conforme o ponto de vista, a gente miúda que triunfa sobre os seus opressores (isto é, os senhores dominantes), ou a nação portuguesa que repele os Castelhanos. Trata-se, de facto, da mesma entidade, visto que, segundo as Crónicas, é, por excelência, no povo miúdo que se encontra a genuinidade nacional, o «amor da terra», e os fidalgos «desnaturados» se comprometem com Castela.

Esta conformidade do autor com um grupo étnico (que é simultaneamente um grupo social), num destino e numa razão histórica, é o que faz das Crónicas, mais do que um simples relato cronístico, mais do que uma simples história romanesca (por muito complexa que seja), um autêntico poema - algo em que se traduz o sentimento de uma totalidade significativa. É ela que lhe dá o optimismo imanente em que os acontecimentos mais cruéis (como a morte do arcebispo de Lisboa) se justificam globalmente, como efemérides de um processo necessário e justo pela finalidade. É ela também que dá ao autor a convicção de ser objectivo. O autor épico sente-se realista, naturalmente, sem perplexidades nem hesitações, pelo simples facto de que a colectividade com que ele se identifica é portadora da razão. Para ele não há duplicidade entre o subjectivo e o objectivo.

Nisto consiste a estatura de Fernão Lopes e a força que impulsiona a extraordinária criação que são as suas crónicas. Nele, mais do que em Camões, pode dizer-se que encontramos na sua forma mais consumada e viva a epopeia nacional portuguesa, que já vimos esboçar-se nas tradições épicas afonsinas. Em comparação com estas crónicas, *Os Lusíadas* aparecem-nos como uma epopeia póstuma, inspirada pelo sentimento de uma decepção que quer resgatar-se, e vibrando de inquietações acerca do destino nacional, social e humano.

Bibliografia

1. Textos

- *Crónica de D. Pedro*. A 1.ª ed., acrescentada, é de 1735, pelo P.e Joseph Pereira Baião. As ed. actualmente mais acessíveis são a de Barcelos, 1932, e a do Porto, 1964, reimpressa em 1979, ambas dirigidas e prefaciadas por Damião Peres (a última reproduz o manuscrito quinhentista do Arquivo Nacional), e a de «Clássicos do Povo», org. e pref. por A. Borges Coelho, 1967, baseada na ed. da Academia das Ciências, in «Colecção de Inéditos», 1790, reed. em 1925. Sobre esta se baseia também o texto da «Biblioteca de Clássicos Portugueses», Lisboa, 1895. Ed. crítica, segundo os três manuscritos do séc. XV e outros, por Giuliano Macchi, Edizioni dell'Atheneo, Roma, 1966.
- *Crónica de D. Fernando*. A 1.ª ed. é de F. M. Aragão Morato, in «Inéditos de História Portuguesa», Lisboa, 1916. Ed. acessível por Damião Peres, 2 tomos, Barcelos, 1933-35. Também ed. na «Biblioteca de Clássicos Portugueses», 3 tomos (1895-96). Reed. segundo o texto da 1.ª ed. na «Biblioteca Histórica - Série Régia», Porto, 1966. Ed. crítica por Giuliano Macchi, IN-CM, 1975; ed. bilingue (português e francês) do texto estabelecido por G. Macchi em Paris, Éditions du Centre National de Recherches Scientifiques, 1985. Versão modernizada com pref. e notas de A. Borges Coelho, ed. Horizonte, 1977. Edição da Livraria Civilização, Porto, 1966, reed. 1979, intr. de S. Dias Arnaut.
- *Crónica de D. João I*. A 1.ª ed. é de Lisboa, 1644. Ed. diplomática da 1.ª parte por Anselmo Braamcamp Freire, Lisboa, 1945, reimpressa em fac-símile, IN-CM, 1973, com introd. de L. F. Lindley Cintra. Ed. diplomática da 2.ª parte por William J. Entwistle, Lisboa, Imprensa Nacional, 1968, reimp. 1977. Há também ed. da «Biblioteca de Clássicos Portugueses», em 2 tomos, Lisboa, 1897-98. 1.ª parte com texto actualizado, introd. e notas por José Hermano Saraiva, sob o título *História de Uma Revolução*, Lisboa, 1977. Ed. de 1993, Livraria Civilização, Porto, introdução de H. Baquero Moreno. Ed. de M. Lopes de Almeida e A. Magalhães Basto, 1949, reed. 1993.
- Atribuídas a Fernão Lopes: *Crónicas de 5 reis de Portugal*, ed. diplomática com prólogo de Magalhães Basto, vol. I, Porto, 1945. Entre outros importantes apêndices, contém textos da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, da de *D. Afonso Henriques* (códice alc. 290, provável original ms. da *Crónica de Duarte Galvão*), e o *Resumo das crónicas dos reis de D. Sancho I a D. Afonso V*, aproveitados e em parte transcritos por Cristóvão Rodrigues Acenheiro, cód. III/2-12 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora.
- *Crónica de D. Dinis* (texto inédito da Casa Cadaval), ed. diplomática com pref. por Carlos da Silva Tarouca, S. J., Coimbra, 1974.
- *Crónica dos Sete Reis de Portugal*, ed. crítica por Carlos da Silva Tarouca, S. J., 1952-53, 3 vols., 2 de texto e 1 de glossário e índice onomástico.

2. Antologias e extractos

- Campos, Agostinho de: *Antologia Portuguesa*, 3 vols., 1921-22.
- *Quadros da Crónica de D. João I*, selec., pref. e notas de Rodrigues Lapa na col. «Textos Literários», 3.ª ed., «Clássicos do Estudante», 1976.
- *Crónica de D. João I de Fernão Lopes*, col. «Textos Literários», apres., selec. e notas de Teresa Amado, 1980.
- *Crónica de D. Pedro I e Crónica de D. Fernando*, na col. «Clássicos Portugueses» (2.ª ed. corr.), com introd., selec. e notas de Torquato de Sousa Soares.
- *Fernão Lopes*, na col. «Saber», 2.ª ed. rev. por A. J. Saraiva, que também condensou e actualizou as três crónicas em *As Crónicas de Fernão Lopes*, Lisboa, 1960, 3.ª edição, Gradiva, 1993.
- Oliveira, Corrêa de/Machado, Saavedra: *Textos Medievais Portugueses*, Coimbra Editora, 5.ª ed., 1974.

3. Estudos

- Herculano, Alexandre: *Fernão Lopes*, in *Opúsculos*, t. 5.º.
- Peres, Damião: introd. à sua ed. da *Crónica de D. Pedro I*.
- Cidade, Hernâni: *Lições de Literatura e Cultura Portuguesa*, 7.ª ed., 1.º vol., Coimbra, 1984.
- Lapa, Rodrigues: *Lições de Literatura Portuguesa*, 10.ª ed., rev. e aum., Coimbra, 1981, Cap. X. Contém extensa bibliografia crítica.
- Caetano, Marcelo: *As Cartas de 1385*, in «Rev. Port. de Hist.», tomo V, Coimbra, 1951; ed. Verbo, 1985.
- Saraiva, António José: *Fernão Lopes* (2.ª ed. refundida), Lisboa, 1965 (col. «Saber»). Contém bibliografia. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Gradiva, 1988, reimp. aum. 1990, pp. 166-215.
- Cintra, Luís F. Lindley: *Nótula sobre os manuscritos das obras de Fernão Lopes*, in «Colóquio», n.º 29, Junho de 1964, resumo dos problemas a resolver por uma ed. crítica da obra de Fernão Lopes, que ainda não existe, apesar (ou por causa) da existência de numerosos manuscritos, alguns deles do meio século posterior à sua morte, o que aliás revela a repercussão da obra; recensão a *A Tese de Damião de Góis em favor de Fernão Lopes*, de Magalhães Basto, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 17, 1951; e *Sobre o cód. 290 (ant. 316) da Biblioteca Nacional de Lisboa*, in «Boletim de Filologia», t. 23 (1947), pp. 255-275. (Mostra ser plausível que se trate do ms. original da *Crónica de Afonso Henriques* de Duarte Galvão, a quem também atribui os *Sumários* das crónicas de D. Sancho I e D. João II depois aproveitados, com o acrescento de «lembraças» pessoais sobre D. Manuel e D. João III, por C. R. Acenheiro nas *Crónicas dos Senhores Reis de Portugal*, 1535, e por Rui de Pina - o que tudo faz avultar o trabalho de ordenação e redacção executado por Duarte

Galvão no conjunto da *Crónica Geral do Reino*, levada a cabo pela série de cronistas-mores do Reino e seus resumidores.)

- Beau, Albin E.: *Estudos*, I, «Acta Universitatis Conimbricensis», Coimbra, 1959.
- Basto, Artur de Magalhães: *Estudos (Cronistas e Crónicas Antigas. Fernão Lopes e a Crónica de 1419)*, 1960, «Acta Universitatis Conimbricensis».
- Macchi, Giuliano: *Bibliografia de Fernão Lopes*, in «Cultura Neolatina», 24, 1964. Contribuição fundamental para qualquer estudo actualizado. (Há outros trabalhos sobre assuntos afins nos números 23 e 24 da mesma revista.)
- Uma importante análise estilística de Fernão Lopes pode ler-se em Nemésio, Vitorino: *Alguns aspectos da prosa medieval*, in «O Instituto», vols. 80-82, 1930-31. Ver ainda Chaves, Maria Adelaide Godinho Arala: *Representação da Paisagem e Formas do Pensamento em Portugal no século XV*, Lisboa, 1970, o único livro metodologicamente actualizado sobre o assunto que se propõe; Atkinson, Dorothy M.: *O Estilo Narrativo de Fernão Lopes*, in «Ocidente», 62, 1962; e Martins, Mário: *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Portuguesa Medieval*, Lisboa, 1975.
- Coelho, António Borges: *Para a análise da filosofia política de Fernão Lopes*, in «Seara Nova», n.º 1455, Jan. 1967; *A Revolução de 1383*, 5.ª ed. corr. e aum., Caminho, Lisboa, 1984.
- Serrão, Joaquim Veríssimo: *A Historiografia Portuguesa, I (séculos XII-XVI)*, Lisboa, 1972.
- Sobre a idealização do Condestável ver Gerli, Michael E.: *Nun'Álvares and the «topos» of the seven virtues in the «Crónica de D. João I»*, in «Romance Notes», Univ. of North Carolina, v. 14 (1972-73), pp. 203-206; e ainda Passos, M. L. Perrone Faro: *O Herói na «Crónica de D. João I» de Fernão Lopes*, Lisboa, Prelo Editora, 1974. Ver também a introdução à ed. da 1.ª parte da *Crónica de D. João I*, 1977, por José Hermano Saraiva.
- Rebelo, Luís de Sousa: *A Concepção do Poder em Fernão Lopes*, Horizonte, Lisboa, 1983.
- Monteiro, João Gouveia: *Fernão Lopes, Texto e Contexto*, Minerva, Coimbra, 1988; *Fernão Lopes e os Cronistas Coevos. O Caso da «Crónica do Condestabre»*, in «Biblos», vol. 11, 1989, pp. 37-61.
- Amado, Teresa: *F. Lopes Contador de Histórias*, Estampa, 1991 e a *Crónica de D. João I e Crónica do Condestabre e Peres de Ayala; Bibliografia de Fernão Lopes*, Cosmos, Lisboa, 1991.
- Quanto à estratégia e condições locais de Aljubarrota, ver Veiga, A. B. da Costa/Matos, G. de Melo/Paço, Afonso do: *Aljubarrota. Trabalhos em execução de arqueologia militar*, Lisboa, 1959; e Howorth, A. H. de Araújo Stott: *A Batalha de Aljubarrota (Dúvidas, certezas e probabilidade militar inerente)*, Lisboa, 1960. (Discutem a adequação do relato de Fernão Lopes.)
- V. Viegas: Lisboa. *A Força da Revolução* (1383-85), Livros Horizonte, 1985.

- Ferro, M. José Pimenta: *A Nobreza no Reinado de D. Fernando e a sua actuação em 1383-85*, «Rev. de História Económica e Social», n.º 12, pp. 45-89, 1983.
- Mattoso, José: *Fragmentos de uma Composição Medieval*, Ed. Estampa, 2.ª ed., 1990, espec. cap. V, pp. 263-293.
- Ver, em geral: *1383/1385 e a Crise Geral dos séculos XIV e XV*, Actas, *História e Crítica*, Lisboa, 1985, especialmente:
Viegas, Valentino: *A somenos importância do discurso do doutor João das Regras nas cortes de Coimbra de 1385*, pp. 365-378.
- *A nobreza e a Revolução de 1383*, pp. 391-401, da obra a seguir.

5.1.3 Fernão Lopes

António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal – Parte III*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 166-203.

- §58. Fernão Lopes cronista da nova dinastia
- §59. A legitimidade dinástica e o direito patriótico de naturalidade
- §60. Que significa «o evangelho português»?
- §61. Uma teoria biológica do patriotismo
- §62. Fernão Lopes como historiador
- §63. O ponto de vista de Fernão Lopes
- §64. A arte narrativa de Fernão Lopes
- §65. Os protagonistas individuais
- §66. Os protagonistas coletivos
- §67. Fernão Lopes e o espírito cavaleiresco
- §68. A Fala
- §69. Fernão Lopes e a epopeia

§ 58. Fernão Lopes cronista da nova dinastia

Foi sobre este fundo tradicional que Fernão Lopes se revelou súbito e luminoso como um relâmpago. Nada substitui a leitura dos grandes escritores, mas podemos tentar descrever o contorno dos objectos que eles iluminam.

Fernão Lopes é o cronista ao serviço da corte de D. João I e de seus filhos. A nova dinastia resultara de um golpe de estado apoiado numa insurreição popular, que culminou nas Cortes de Coimbra de 1385, em que D. João, mestre de Aviz, foi eleito rei. D. João deveu essa eleição ao facto de ter assumido a chefia do movimento popular que rejeitava o legítimo herdeiro do trono, D. João de Castela, casado com a filha do falecido D. Fernando. Pesava portanto um labéu de ilegitimidade sobre a nova dinastia e a missão principal de Fernão Lopes, como cronista da corte, era justificá-la.

Fernão Lopes pertencia à primeira geração de depois dos combatentes de Lisboa em 1383 e dos da batalha de Aljubarrota, isto é, a geração dos filhos de D. João I. Tinha a profissão de tabelião, ou notário, «geral», isto é, com a regalia de a poder exercer em qualquer localidade do Reino. O cargo era de nomeação régia, mediante

²²⁰ L. F. Lindley Cintra, «Sobre a formação e a evolução da lenda de Ourique», in *Revista da Faculdade de Letras*, 1957.

exame, e exigia um mínimo de letras, o que o colocava na trança dos clérigos, cujo hábito chegavam a usar, embora os clérigos de estatuto superior considerassem isso um abuso. Em 1418 era guarda-mor da Torre do Tombo ou, como hoje diríamos, chefe do arquivo público do Reino, a quem competia passar certidões de documentos régios. Em 1434, D. Duarte concede-lhe uma boa tença vitalícia pelo trabalho que teve em pôr em crónica as histórias dos reis «que antigamente em Portugal foram» e também os «grandes feitos» de «Elrei meu Senhor e pai». É uma recompensa de trabalhos passados e futuros, pois se supõe que Fernão Lopes já redigira a *Crónica de Portugal de 1419*, de que D. Duarte, então infante, assume a autoria, como já vimos. Foi também «escrivão da puridade» do infante D. Fernando, que morreu em Ceuta, e, como tal, assinou o seu testamento. Como tantos outros vilãos, obteve carta de nobreza, pois se intitula em 1434 «vassalo de el-rei». Foi aposentado de guarda-mor da Torre do Tombo, por estar «mui velho e flaco», em 1454, isto é, cinco anos depois de Alfarrobeira. Mas desde 1450 que entrara em funções outro cronista. São da sua autoria, com toda a probabilidade, a *Crónica de Portugal de 1419*, a *Crónica de D. Pedro I* e a *Crónica de D. Fernando*, as duas primeiras partes da *Crónica de D. João I*. Damião de Góis atribui-lhe ainda a terceira parte da *Crónica de D. João I* (ou *Crónica da Tomada de Ceuta*), que foi refundida por Zurara, e a *Crónica de D. Duarte*, que foi novamente redigida por Rui de Pina²²¹.

§ 59. A legitimidade dinástica e o direito patriótico de naturalidade

A força a que a dinastia de Avis verdadeiramente devia a Coroa, a julgarmos pela narrativa de Fernão Lopes, era a massa popular insurreccionada contra D. João de Castela e contra os que o apoiavam em nome da legitimidade dinástica. A nobreza, fiel a este direito tradicional, dividiu-se entre o candidato castelhano e outro D. João,

²²¹ A bibliografia de Fernão Lopes está estudada por Braamcamp Freire na sua introdução à *Primeira Parte da Crónica de D. João I*, editada em 1915 (reimpressa em 1972), e por A. de Magalhães Busto, *A Tese de Damião de Góis em Favor de Fernão Lopes, a Posição da Crónica de Cinco Reis, em face Dessa Tese*, Porto, 1951. Contrariamente ao que pensou Braamcamp Freire, não é de Fernão Lopes a *Crónica do Condestabre*, que data de 1433, como adiante mostraremos.

filho suposto legítimo de D. Pedro, que estava homiziado em Castela e que lá fora preso. Segundo o direito tradicional, o mestre de Avis estava em último lugar na cauda dos candidatos ao trono. Mas tinha a seu favor, no sentimento popular, o ter acaudilhado a revolta de Lisboa contra a rainha viúva D. Leonor, que era odiada não só por uma parte da nobreza, mas também pelo povo da cidade, com quem defendeu Lisboa contra o rei de Castela, que lhe pusera cerco em 1384.

As grandes linhas do problema em debate apareceram claras quando as alternativas se limitaram aos dois poderes efectivos: D. João de Portugal, mestre de Avis, e D. João de Castela (porquanto o irmão do mestre, preso, estava eliminado da corrida). A decisão, de certo ponto de vista, era entre um herdeiro legítimo e um bastardo em rebelião, ou, de outro ponto de vista, entre Castela e Portugal. De um lado estava o direito dinástico, o direito de um senhor suceder a outro, segundo regras tradicionais, na posse do património; do outro lado estava um direito novo, ainda não legitimado, o direito inerente aos homens do senhorio, seus trabalhadores e proprietários imediatos, a população da terra, de recusarem um senhor de outra nacionalidade e etnia e de optarem por um senhor seu «natural». Um era o direito reconhecido dos senhores do património, o outro, o direito, ainda não reconhecido, e por isso insurreccional, dos homens sujeitos ao domínio.

Perante a alternativa posta em 1383, a nobreza, como é natural, manteve-se fiel ao direito tradicional, o que, neste caso particular, equivalia a aderir ao rei de Castela. Não significava isso, do seu ponto de vista, qualquer traição ou felonía. A Espanha era toda uma, como o mostrava a *Crónica Geral de Espanha de 1344* ou o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, e laços de família, reforçados pela camaradagem de armas na luta contra os Mouros, constituíam as malhas do tecido de toda a nobreza hispânica.

Mas as populações locais não o sentiam assim. O seu horizonte era a terra onde nasceram, a comunidade local e outras comunidades semelhantes pela língua e costumes, os locais de trabalho e negócio, os lugares da infância, do sofrimento, das alegrias e da morte. É a este complexo que Fernão Lopes vai chamar «o amor da terra». É sobre este sentimento que se funda o direito novo, sem nome, de recusar um senhor que não seja da terra. Designá-lo-emos por «direito de naturalidade», ou direito nacional.

Concretamente, enquanto o alcaide de um castelo devia fidelidade ao senhor que legitimamente lhe entregava as chaves, ou aos seus

sucessores, legítimos herdeiros do domínio do castelo, segundo uma hierarquia vertical, a população da vila, isto é, os homens livres, lavradores, mercadores ou artesãos, sentiam-se, pelo contrário, irmanados na defesa de um espaço, de uma língua e de uma tradição local comum dentro dos quais se tinham criado e só estavam ligados ao senhor, mais ou menos submissamente, em todo o caso passivamente, por mera imposição da força.

Os acontecimentos de 1383 puseram a claro esta oposição. O direito de naturalidade com o nome de Portugal e o direito senhorial com o nome de Castela afrontaram-se claramente; e, como este se identificava com o grupo governante, toda a autoridade apareceu odiosa aos homens das vilas e, por contágio, a muitos camponeses pobres. Assistiu-se então a um acontecimento de grande valor simbólico: a demolição dos castelos pelo povo das vilas, uma espécie de premonição da demolição da Bastilha, em França.

O debate entre os dois direitos correspondia não só à oposição entre Portugal e Castela, mas também à oposição entre dominados e dominadores, e unia num mesmo vínculo, por um lado, os fidalgos, fosse qual fosse o seu lugar na cadeia de vassalagem, e, por outro, os não fidalgos, fosse qual fosse o seu estatuto económico. A ocasião fulgurante esbateu os particularismos característicos da sociedade medieval e tornou clara a linha divisória fundamental: os que possuíam a terra como património e os que eram possuídos como parte desse património.

Todavia, o direito de naturalidade não é uma mera convenção, tem raízes na afectividade humana. Por isso alguns fidalgos lhe foram sensíveis e seguiram o partido de Portugal, como os chamados fidalgos da Beira, que, por sua própria conta e risco, destroçaram um exército castelhano em Trancoso, e sobretudo Nun'Álvares Pereira, que apoiou o mestre de Avis contra os próprios irmãos, que seguiam o partido da legitimidade dinástica. Conforme o ponto de vista, uns e outros eram traidores.

Ao ler Fernão Lopes, encontramos que o direito de naturalidade era usado como argumento mesmo entre fidalgos. A seguir à insurreição de Lisboa, o castelo desta cidade foi cercado pelos homens do mestre e pela multidão. O castelo era comandado por Martim Afonso Valente, em nome do conde D. João Afonso, irmão da rainha e que era alcaide de Lisboa. Foi requerido a Martim Afonso Valente «que o [castelo] desse ao mestre e não consentisse que por ele viesse mal à cidade e a todo o reino, pois que português verdadeiro era, dizendo-lhe muitas razões por que o devia de fazer. Martim Afonso se

escusava delo, dizendo que o não faria por nenhuma guisa, por dele ter feita menagem e cair em mau caso, com grande seu doesto e de todolos que dele descendessem»²²².

Martim Afonso devia entregar o castelo, segundo os do mestre de Avis, por ser «verdadeiro português». Mas ele opunha a este argumento que tinha feito menagem do castelo ao conde João Afonso e que, se o entregasse sem ordem dele, se desonraria a si próprio e a todos os seus descendentes.

Nun'Álvares, que estava presente, ofereceu-se para convencer Martim Afonso. Falou com ele, «dizendo que não cumpria que por seu aso se perdesse a cidade e o Reino fosse posto em aventura, a qual cousa, pois verdadeiro português era, lho não devia consentir o coração. E fazendo-o de outro jeito que todo o mundo lhe teria a mal, e merecia de o apedraarem todalas gentes da cidade por elo».

Como se vê pelo texto, ser «verdadeiro português», ter amor à terra e não desejar a sua destruição, é uma razão «de coração», um sentimento natural. O fidalgo, partilhado entre as duas ordens de razões e apertado pela multidão que cercava o castelo, pediu que, antes de o entregar, o deixassem comunicar ao seu senhor, o conde João Afonso Telo, após o que, com autorização dele, se entregou, aderindo, a partir de então, ao mestre.

Justificar a legitimidade do fundador da dinastia de Avis obrigava, portanto, o cronista a justificar o direito novo, o direito de naturalidade, que era sentido sobretudo pela massa do povo não nobre. As crónicas de Fernão Lopes são a narração deste grande movimento que levou os povos do Reino a imporem o seu direito contra a hierarquia senhorial, narração que está repassada de afectividade e entusiasmo e que em si mesma é uma justificação.

§ 60. Que significa «o evangelho português»?

Mas, além da narração, encontramos na *Crónica de D. João I* páginas de reflexão em que o cronista procura identificar e legitimar esse novo direito com que se sentiu solidário.

Nos caps. 159 e 160 da primeira parte da *Crónica de D. João I*, o cronista nomeia alguns que ajudaram o mestre de Avis e alguns que foram contra ele. Os primeiros são postos numa lista comparada à

²²² *Crónica de D. João I*, 1.ª parte, cap. 41. Seguimos a edição de Braamcamp Freire, 2.ª parte continuada por William J. Entwistle, Lisboa, 1968.

ladainha canónica, que começa com os apóstolos, São Pedro à cabeça; assim, Nun'Álvares é posto em primeiro lugar, com a seguinte justificação:

Porque, assim como o filho de Deus, depois da morte que tomou por salvar a humanal linhagem, mandou pelo mundo os seus apóstolos pregar o Evangelho a toda a criatura [...] assim o mestre, depois que se dispôs a morrer, se cumprisse, por salvação da terra que seus avós ganharam, mandou Nun'Álvares e seus companheiros pregar pelo Reino o evangelho português.

Esta expressão «o evangelho português» é, à primeira vista, uma metáfora audaciosa, quase uma blasfémia; vendo o texto mais de perto, justifica-se porque se refere a uma questão religiosa:

[...] o evangelho português, o qual era que todos cressem e tivessem firme o papa Urbano ser verdadeiro pastor da Igreja fora de cuja obediência nenhum salvar-se podia e com isto ter a crença que seus padres sempre tiveram, convém a saber: gastar os bens e quanto haviam por defender o Reino de seus inimigos, e por manter esta fé espargiram seu sangue até morte.

O «evangelho português» tem, portanto, dois componentes: um religioso e outro não religioso. É o componente religioso que habilita o autor a usar a expressão «evangelho»: a fidelidade ao papa «legítimo» (isto é, reconhecido pelo rei de Portugal) implicava a adesão à verdadeira fé, pois o antipapa era, para todos os efeitos, um herege. Mas a outra componente da expressão beneficia da vizinhança da anterior. O efeito visado pelo autor é, evidentemente, associar as duas causas, a do papa e a da defesa do Reino. Um efeito que a construção lógica da frase não implica (as duas afirmações estão ligadas por uma copulativa), mas que se sente à leitura (a copulativa liga geralmente duas ideias do mesmo nível, embora nem sempre).

Diremos, portanto, que o motivo da defesa do Reino beneficia por vizinhança, e mercê de um artifício retórico, da auréola própria do motivo da defesa da fé, que lhe é contíguo no espaço da escrita, embora, logicamente, nada tenha que ver com ele.

Mas, além deste, há um outro artifício retórico para dar um carácter transcendente, mais que humano, ao motivo da defesa do Reino. Estoutro motivo pertence a um eixo vertical do discurso, independentemente da sua vizinhança com a questão do cisma.

A expressão «defender o Reino de seus inimigos» é a repetição de uma frase que, linhas atrás, neste mesmo capítulo, encontramos a propósito do conde D. Henrique. Diz o autor:

De guisa que, como no começo desta obra nomeamos fidalgos alguns que ao conde D. Henrique ajudaram a ganhar a terra aos Mouros, assim neste segundo volume diremos uns poucos dos que ao mestre foram companheiros em defender a terra de seus inimigos.

Neste texto há uma equiparação notável: a dos «inimigos» do mestre com os «Mouros», inimigos da fé, que o conde D. Henrique combateu. Uns e outros têm de comum o serem «inimigos da terra». Esta equiparação é nova. Os Castelhanos nunca antes tinham sido considerados pelos Portugueses no mesmo pé que os Mouros; eram companheiros na guerra santa. É isto que se deduz da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, é em nome desta concepção que se trava, no tempo do pai de Nun'Álvares, a batalha do Salado. Este ideal levou alguns dos protagonistas da guerra com Castela a considerarem-na uma luta fratricida. D. João I, segundo a *Crónica da Tomada de Ceuta*, dava como razão para ir combater contra os Mouros querer resgatar-se de ter derramado o sangue de cristãos (referia-se à guerra com os Castelhanos).

A equiparação da guerra contra os Castelhanos à guerra contra os Mouros, equiparação que não é expressa, mas subentendida (por meio da palavra «inimigos»), ajuda a dar à primeira um estatuto religioso e prepara o leitor para a expressão «evangelho português». À luz daquela equiparação compreende-se que seja parte do «evangelho português», além de defender o papa Urbano, «ter aquela crença que seus padres sempre tiveram, convém a saber; gastar os bens e quanto haviam por defender o Reino de seus inimigos, e como por manter esta fé espargiram seu sangue até morte». O artifício retórico está na ambiguidade da palavra «inimigo». Os antepassados que tinham defendido o Reino contra os «inimigos» foram os que combateram contra os Mouros. Mas já o citado passo relativo ao conde D. Henrique nos preparava para atribuir ao signifiante «inimigos» o conceito religioso que Fernão Lopes lhe quer dar ao falar dos Castelhanos.

Vê-se que Fernão Lopes pretende justificar como guerra santa uma luta que a muitos aparecia como uma guerra civil entre cristãos. Vai no mesmo movimento a designação de «mártires» aplicada aos defensores do Reino.

Podemos dizer, em resumo, que Fernão Lopes, por meio de artifícios retóricos, pretende dar um estatuto religioso à guerra contra Castela.

§ 61. Uma teoria biológica do patriotismo

Mas há uma outra teoria implícita do patriotismo em Fernão Lopes que não tem fundamento propriamente religioso. No capítulo seguinte (160), em que fala dos que traíram o mestre, faz uma diferença entre eles, pois uns eram «naturais» do reino de Castela, «e estes não são tanto de culpar, pois eram enxertos tortos, nados de azambujeiro bravo», e outros eram naturais de Portugal:

[...] mas aquelas vergôntes direitas, cuja nascença trouve seu antigo começo da boa e mansa oliveira portuguesa, esforçaram-se de cortar a árvore que os criou e mudar seu doce fruto em amargoso licor, isto é de doer e para chorar!

Esta imagem dos ramos de oliveira, uns naturais e outros enxertados, é tirada da Epístola 11 de São Paulo aos Romanos, em que ela se aplica aos Judeus, ramos naturais, embora alguns desnaturados, da árvore de Deus, e aos cristãos, ramos enxertados na boa árvore. Mas o que importa aqui não é a origem da imagem, antes o facto de Fernão Lopes explicar em termos de natureza (isto é, biológicos) a separação entre Portugueses e Castelhanos. Não é já a fé que está na origem da oposição entre os dois povos, mas algo de tão involuntário, tão exterior às instituições, de tão impositivo como é a natureza. Portugueses e Castelhanos têm naturezas diferentes, porque são ramos de diferentes árvores.

Esta ideia aproxima Fernão Lopes do conceito moderno de patriotismo, que, como se sabe, procura justificar-se por vezes com razões naturais e especialmente raciais.

E à luz dele se compreende inteiramente o famoso prólogo da *Crónica de D. João I*, que expõe uma teoria naturalista e determinista das motivações do historiador:

[...] assim que a terra em que os homens per longo costume e tempo foram criados gera uma tal conformidade entre o seu entendimento e ela que havendo de julgar alguma sua cousa, assim em louvor como por contraio, nunca por eles é directamente recon-

tada. [...] Outra cousa gera ainda esta conformidade e natural inclinação, segundo sentença de alguns, dizendo que o pregoeiro da vida, que a fome [fome] recebendo refeição pera o corpo, o sangue e espiritos gerados de tais viandas têm uma tal semelhança entre si que causa esta conformidade.

A mesma ideia é afirmada no parágrafo anterior e no seguinte e resumida na sentença atribuída a Túlio:

[...] nós non somos nados a nós próprios [*a* indica a origem, como o latim *a* ou *ab*] porque uma parte de nós tem a terra e outra os parentes.

Quer isto dizer que um historiador nunca pode ser imparcial porque é fisicamente determinado pela terra onde nasceu e se criou; o seu entendimento conforma-se com a terra, por via dos alimentos que a própria terra gera; é determinado também pelos parentes que o geraram.

Em termos mais modernos, isto significa que há uma determinação ecobiológica do nosso espírito.

Parece-nos que esta ideia está relacionada com aquela outra implícita na imagem dos enxertos da árvore. Ambas justificam o que hoje chamamos «patriotismo», ou, melhor, a ligação do homem à terra onde nasce, como um facto natural.

Esta segunda justificação vem dar ao mesmo resultado que a primeira, embora por outra via. A causa nacional por que se batia o mestre ou os seus era santa porque era a defesa do verdadeiro papa; era santa porque era equiparável à guerra contra os Mouros; e finalmente estava na ordem da natureza.

Pode-se dizer, com os lógicos, que o que prova de mais prova de menos. Mas não nos interessa agora julgar do valor dos argumentos apresentados por Fernão Lopes, interessa-nos o tê-los apresentado em favor de uma causa que, à luz do direito medieval, era anormal, sendo uma realidade que os quadros jurídicos ainda não tinham admitido. É essa realidade que ele toma por assunto da sua narração e que o inspira da maneira que sabemos. Mas não é só como narrador que ele procura dar-lhe expressão, é também nos poucos períodos doutrinários que escreveu.

A causa do mestre de Avis foi defendida juridicamente por João das Regras, nas Cortes de Coimbra, com argumentos que Fernão Lopes reproduziu e que servem de esquema à sua narrativa dos reina-

dos de D. Pedro, D. Fernando e de D. João, enquanto mestre de Avis. Mas os argumentos de João das Regras não são desta ordem; ele procura provar que, dentro do direito estabelecido, nenhum dos herdeiros dinásticos o era legitimamente, pelo que o trono estava vago e as cortes podiam legalmente eleger o rei.

É do maior interesse verificar que Fernão Lopes não se contenta com esta argumentação, mas se colocou no terreno, completamente novo para a época, do direito de nacionalidade. É este o pensamento profundo que inspira as suas crónicas.

§ 62. Fernão Lopes como historiador

No citado prólogo da *Crónica de D. João I*, Fernão Lopes escreve:

Nós, certamente, posta de parte toda a afeição que por azo 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.

Admite depois o cronista que pode ser enganado pela ignorância das velhas escrituras e dos autores utilizados, mas que mentira é neste volume muito longe da sua vontade. Enuncia a seguir algumas das suas fontes: grandes volumes de livros de diversas linguagens e terras e públicas escrituras de muitos cartórios e outros lugares. Revestindo-se de uma autoridade de magistrado da verdade, declara que, sendo achado em outros livros o contrário do que sua crónica fala, cuide o leitor que esses livros estão errados e que os seus autores falaram de coisas que não sabiam:

Nem entendais que certificamos coisa salvo de muitos aprovada e por escrituras vestidas de fé; de outro modo, antes nos calariamos do que escreveríamos coisas falsas.

Conclui chamando a atenção para o facto de que lhe interessou muito mais a verdade nua e a certidão das histórias do que a formosura e novidade das palavras.

Esta afirmação contradiz frontalmente a doutrina, também expressa no prólogo, da relatividade do historiador, condicionado pela terra e pelos antepassados.

Mas o que nos interessa agora é a afirmação de que existe uma verdade histórica objectiva. O conhecimento desta verdade exigiu todos os esforços do autor, até ao ponto, segundo ele, de esgotar todas as possibilidades e de se julgar habilitado a afirmar: «Mais certidão não podemos ter do que a contida nesta obra.» De notar é o tom de autoridade com que o cronista declara a verdade do seu livro, que lembra muito as fórmulas dos tabeliães. Certificar a verdade do passado, como um tabelião certificava a verdade de um contrato ou de qualquer acontecimento, tal parece ser a missão de que se diz incumbido. De notar é ainda a referência às suas fontes, que não são apenas os livros dos outros cronistas, de diversas nações, mas os documentos públicos, as «escrituras vestidas de fé».

Fernão Lopes levou para a historiografia um espírito jurídico de notário, para quem o verdadeiro e o falso se corroboram documentalmente.

Procurou os documentos autênticos, explorando a Torre do Tombo. Já nas crónicas anteriores a D. Pedro, que constituem a *Crónica de Portugal de 1419*, são muitos os documentos reproduzidos: cartas pontificias, acordos, como o que se estabeleceu entre o conde de Bolonha e os seus aliados, correspondência diplomática, inscrições sepulcrais, etc. Nas *Crónicas de D. Pedro, D. Fernando e D. João I*, este recurso aos documentos originais é constante, podendo dizer-se que o cronista não atribui ao rei uma negociação diplomática, um acordo, uma determinação, sem ter à vista os respectivos documentos e muitas vezes reproduzindo, sem sequer o declarar, o formulário dos textos. Pode dizer-se que concebeu a história como um processo instruído documentalmente.

Por outro lado, consultou os diversos livros de diversas linguagens, registando as várias versões, por vezes contraditórias, dos factos. Alude frequentemente a estas versões, deixando-nos entrever uma bibliografia histórica portuguesa que existia antes dele. Perante as contradições das narrativas que o precederam segue um método crítico: quando é possível, escolhe a que aparece confirmada por um documento autêntico; quando não dispõe dele, inclina-se para a que lhe parece mais verosímil; quando, enfim, não há razões para preferir uma às outras, expõe-as todas ao leitor, deixando-lhe a escolha.

Esta atitude crítica é geral em Fernão Lopes, mas tem excepções. A *Crónica de Portugal de 1419* obedece ainda ao critério da *Crónica Geral de Espanha de 1344*: é um cerzido de escritos anteriores acrescentado com documentos de chancelaria; mais do que isso: admitiu a narrativa do milagre de Ourique, uma invenção ainda recente.

Nem sempre, por outro lado, sabemos qual foi o critério que levou o cronista a preferir em certos casos a versão que nos dá como verdadeira. Naturalmente, nenhum leitor exigia nesta época que o historiador lhe pusesse nas mãos os meios de controlar os factos que narrava. Fernão Lopes, utilizando este crédito de confiança, limita-se frequentemente a declarar que tal versão é falsa e tal outra verdadeira, embora, em alguns casos, justifique a sua decisão. Discutindo as diversas indicações existentes acerca do número de combatentes dos dois contendores da batalha de Aljubarrota, escreve:

Antigamente ninguém se atrevia a escrever histórias, salvo aquele que visse as coisas ou que delas houvesse perfeito conhecimento, porque a história há-de ser luz da verdade e testemunha dos antigos tempos; e nós, posto que não víssemos aquelas coisas, de muito revolver de livros com grande trabalho e diligência, juntámos as mais chegadas à razão em que os mais dos autores pela maior parte consentem, e por isso condenamos e reprovamos e havemos por nulas quaisquer crónicas, livros e tratados que com este volume não concordem. De modo que, deixando tais desvarios de historiar, para a verdade desta coisa melhor ficar em memória, e a bondade dos Portugueses não ter de perecer por escritura de seus invejosos inimigos (como se por ali tomassem vingança), sabeí que as gentes de ambas as partes eram estas e mais não.

Este tom seguro e até quase intimativo não nos deve, todavia, levar a acreditar nas crónicas como numa escritura. Para dar um exemplo, ele afirma terminantemente que o campo de batalha de Aljubarrota era uma campina rasa e acusa de mentirosos os que afirmam o contrário. Contudo, a observação do terreno mostra que era acidentado. O menos que se pode dizer é que Fernão Lopes estava mal informado a este respeito. Estes pormenores não infirmam, no entanto, o facto essencial que é o sentimento e a afirmação de uma verdade objectiva que tem de ser investigada e controlada criticamente, com recurso à documentação.

§ 63. O ponto de vista de Fernão Lopes

O problema do rigor documental não deve confundir-se com o problema da objectividade do historiador.

A interpretação histórica depende do génio do historiador, da sua experiência social e da sua posição dentro das forças contraditórias que movimentam o mundo em que vive; depende também desse mesmo mundo, do seu dinamismo ou da sua estabilidade, de estarem ou não em causa os valores estabelecidos e as estruturas tradicionais. Um historiador identificado com um grupo social imóvel ou em posição defensiva arrisca-se a não compreender um processo histórico que põe em causa os valores e as estruturas dominantes. É o que sucede quando certos cronistas franceses medievais, identificados com o ponto de vista senhorial, apresentam as *jacqueries*, a insurreição popular inglesa de 1382 ou as insurreições das cidades flamengas contra os duques de Borgonha como obra de «maus homens» ou da «gentalha».

Quando, pelo contrário, o historiador se encontra numa atitude crítica perante a tradição, o seu ponto de vista coincide com o do grupo revolucionário, tem maior percepção da mobilidade social; ele compreende que as estruturas e os valores estão em mudança.

Identificando-se com os grupos sociais que nessa época contestavam a hierarquia tradicional, Fernão Lopes pôde ter o sentimento de uma dinâmica que deslocava as bases da sociedade, isto é, de um processo histórico global que escapa a qualquer outro cronista da Idade Média. Foi por isso que ele pôde ser muito mais objectivo do que aqueles que partiam do pressuposto de que nada acontecia senão efemérides e que deixavam de fora ou simplesmente emitiam juízos de valor sobre acontecimentos que o futuro mostrou muito importantes. A visão histórica de Fernão Lopes é, por exemplo, infinitamente mais rica que a do seu sucessor Zurara, que apenas tratava de justificar os privilégios dos fidalgos.

Deve notar-se que quase tudo o que sabemos sobre a chamada revolução de 1383-85 o sabemos por Fernão Lopes, pois dela nos ficaram poucos documentos «autênticos». Foi Fernão Lopes quem lhe deu o carácter de cataclismo social, o carácter «revolucionário» que seduz os historiadores modernos. Há, todavia, vários níveis na parcialidade de Fernão Lopes. Em primeiro lugar, as *Crónicas de D. Pedro, D. Fernando e D. João I* apresentam-se claramente como uma justificação e legitimação da nova dinastia e do pessoal dirigente que saiu da insurreição de 1383. Estas *Crónicas* desenvolvem a demonstração do direito que assistia aos Portugueses na sua luta contra o rei de Castela, preparando as conclusões do célebre discurso de João das Regras nas Cortes de Coimbra, segundo o qual, não havendo herdeiros legítimos do trono, competia às Cortes eleger um

rei. Fernão Lopes reuniu as provas que alicerçam a conclusão do jurista.

Todos os factos, todas as presunções que conduzem à incerteza da paternidade de D. Beatriz são demoradamente desenvolvidas. A rainha D. Leonor é constantemente apresentada como mulher pouco casta, de cujos filhos a paternidade não podia deixar de se presumir duvidosa. Por esta razão, sua filha não poderia ser rainha de Portugal.

Demoradamente relatada é também a questão do Grande Cisma do Ocidente, no sentido de provar a legitimidade do papa de Roma, porque esse era também um argumento contra o direito do rei de Castela, que, por ser aderente do papa cismático de Avinhão, estava fora do grémio da Igreja.

Quanto aos filhos de D. Pedro e D. Inês de Castro, tidos por legítimos e, portanto, herdeiros eventuais do trono, Fernão Lopes prepara de longe a demonstração da sua ilegitimidade, evidenciando as razões que, apesar do juramento feito por D. Pedro, deixaram em dúvida o seu casamento com D. Inês. Estas razões, de natureza psicológica e atribuídas na *Crónica de D. Pedro* aos homens sisudos da época, são precisamente as mesmas de que se servirá João das Regras no mencionado discurso. Além disso, não perdeu os ensejos que se lhe ofereceram para mostrar sob um aspecto odioso a personalidade do infante D. João, que assassinou a própria mulher para se habilitar à sucessão do trono.

A par com esta demonstração jurídica, as crónicas de Fernão Lopes pretendem mostrar que Deus sancionava com milagres a causa portuguesa. São diversas, embora relativamente sóbrias, as maravilhas referidas neste sentido na *Crónica de D. João I* e sublinhadas ainda por sermões que o cronista reconstituiu cuidadosamente. O chamado «juízo de Deus» tinha nesta época grande importância no direito e na guerra, como o leitor pode verificar lendo a discussão entre Nun'Álvares e os emissários castelhanos que precede a batalha de Aljubarrota.

Esta apologia, no plano jurídico e no plano providencial, da causa do mestre de Avis não era então ociosa, como já vimos. E é muito plausível que, nesta demonstração, Fernão Lopes tenha puxado a brasa à sua sardinha, alterando ou omitindo factos com vista a ganhar a causa de que era advogado.

Ele não faz, porém, unicamente a apologia do rei; faz também, e principalmente, a apologia da resistência popular ao Castelhana. Além das razões de direito debatidas em cortes ou nas discussões que

precederam a batalha de Aljubarrota, há uma força maior, embora sem forma jurídica definida, na argumentação pró e contra jogada nas assembleias e nos conciliábulos. É a força de toda uma colectividade que não aceita o lugar que lhe é destinado dentro do direito senhorial. Esta colectividade cria o seu direito novo, fundado no sentimento nacional, o «amor da terra», e defende-o de armas na mão. Fernão Lopes faz a apologia deste novo direito, que não é já o do rei, mas o do povo. O «amor da terra», a palavra «Portugal», definindo, não já um território, mas um corpo de gente animado de um pensamento, a expressão «portugueses desnaturados» aplicada em tom de censura aos que tomaram partido contra «Portugal», a expressão «casa de Portugal», aplicada, não já à casa real portuguesa, mas a toda a Nação, parecem constantemente em Fernão Lopes como expressão ainda esboçada, mas vigorosa, do direito pelo qual um povo se levantou contra um rei, o direito nacional, como já vimos.

A guerra nacional aparece, portanto, no nosso cronista como uma guerra civil entre camadas opostas da população, ou, melhor, entre uma popular e uma outra nobre. O «amor da terra», o grito «Portugal», caracterizam a gente popular, ao passo que o espírito de vassalagem feudal (confundido às vezes com o interesse pessoal mesquinho) caracteriza os senhores. De um lado estão os «verdadeiros portugueses», do outro lado os «portugueses desnaturados». Fernão Lopes põe em relevo, com acentos de grandeza épica, o papel dos «pequenos» e não perde ocasião de amesquinhar os fidalgos e desmascarar os seus presumidos ideais de «honra» e «vassalagem».

Entre os adversários do rei de Castela há que distinguir duas camadas. Por um lado, os «pequenos», os «miúdos», a «arraia-miúda», a «gente pequena dos lugares», os «povos miúdos», designações que ocorrem frequentemente na sua obra. Por outro lado, os «homens bons», os «homens», ou «cidadãos honrados» das várias vilas e lugares do Reino. Estes são os proprietários vilãos, os mercadores e negociantes, influentes locais, que geralmente dominavam as câmaras. Nem sempre o papel destes últimos é brilhante na obra de Fernão Lopes. Em Lisboa, Porto e outras vilas, os «cidadãos honrados» mostram-se tímidos e ou se retiram da luta ou aderem sob ameaça da força. Álvaro Pais, rico e ilustre «cidadão» de Lisboa, aparece como o organizador e artífice do golpe de estado que deu o poder ao mestre de Avis e outros «homens honrados» tiveram um papel importante. Mas a verdadeira alma da revolução está nos miúdos, a gente que largava os ofícios para acudir aos comícios, que dava o corpo ao manifesto, que saía das vinhas para assaltar os castelos, simbolizada

naquele tanoeiro que ameaçava com a espada os «cidadãos honrados» da Câmara de Lisboa, indecisos, dizendo-lhes que não tinha mais nada a perder senão o próprio pescoço e que eles arriscavam outro tanto.

Esta gente miúda torna-se por vezes «gente refece» quando pratica excessos que o cronista censura. Em Évora, um bando, comandado por um pastor, pôs em fuga os burgueses da cidade. Mas o cronista não insiste nestas manchas e, pelo contrário, põe em relevo o papel decisivo da gente miúda na guerra. Ela constituiu a força armada em que inicialmente se apoiou o mestre de Avis, permitindo-lhe resistir à gente de armas favorável ao partido castelhano e até apoderar-se de alguns castelos. A população de Lisboa resistiu ao cerco do rei de Castela e a do Porto bateu, em guerra de movimento, uma expedição comandada pelo arcebispo de Santiago de Compostela.

Esta noção opõe-se inteiramente à noção feudal segundo a qual o Reino e a sua população são uma espécie de herança ganha e sustentada à ponta da espada pelos cavaleiros que conquistaram o território aos Mouros.

Não é apenas contra os Castelhanos que este povo se defende. É, como vimos, contra os cavaleiros portugueses que mantinham voz por Castela. É também contra os Ingleses, aliados, contra Castela, ao rei D. Fernando, que saqueavam os campos e as aldeias na sua passagem por Portugal. Fernão Lopes, que não esconde a sua antipatia pelos Ingleses, narra como os aldeãos os perseguiram e lhes armavam ciladas para os matar, de modo que pouco mais de dois terços regressaram a Inglaterra. É ainda contra os agentes do rei de Portugal que arrebanhavam pelas aldeias os soldados para a guerra e os traziam acorrentados.

Estes mesmos homens que se recusam a participar nas aventuras cavaleirescas do rei D. Fernando são os que, quando os fidalgos lhes correm as terras para lhes roubarem os géneros, se levantam com chuços e com paus, como fizeram sob a direcção de um Cazpirre contra o conde de Viana. Contra todos defendem eles o direito a viver em paz na terra em que trabalham e donde comem. Comentando as empresas guerreiras de D. Fernando, escreve Fernão Lopes:

De modo que as gentes de el-rei de Castela e as gentes de el-rei D. Fernando eram dobrado fogo que gastava e consumia a terra.

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, do povo que é a fonte última do direito, é a grande realidade que ressalta das crónicas de Fernão Lopes. Tentámos nas primeiras páginas deste capítulo definir o que é esse povo. «Povo» opõe-se ao conceito de aristocracia fidalga. «Fidalgo» é o que possui as armas e os castelos; «povo» é o que ganha a sua vida quer com o trabalho manual (*meiêirais e lavradores*), quer com a «indústria», isto é, a actividade, habilidade e iniciativa em qualquer ramo produtivo e pacífico.

§ 64. A arte narrativa de Fernão Lopes

A história que Fernão Lopes tinha para nos contar obrigava-o a apresentar diversos planos da realidade humana, que não só são paralelos, como se entrecruzam e se determinam reciprocamente. Esta era decerto a maior dificuldade que Fernão Lopes tinha de resolver para ordenar a sua história. Segundo a sua visão do mundo, esses acontecimentos múltiplos e por vezes sincrónicos convergem todos numa espécie de corrente da história cujo ponto de chegada é a vitória da insurreição popular e nacional, com tudo o que ela representa.

Acresce ainda que Fernão Lopes tinha o sentido do enquadramento cósmico da acção, isto é, do espaço material que envolve e por vezes condiciona os actos dos protagonistas. Exemplo extraordinário disto é o cap. 164 da 1.ª parte da *Crónica de D. João I*, em que se conta como uma tempestade faz malograr uma tentativa do mestre de Avis para conquistar Sintra. Neste capítulo, a acção é a dos próprios elementos naturais que se desencadeiam, a da paisagem em movimento. Trata-se de uma página única, talvez, na literatura medieval, de espírito completamente diferente dos das descrições de paisagens nos romances de cavalaria, que parecem inspiradas nas pastorelas convencionais dos trovadores.

Para isto ele não tinha modelos, nem no romance de cavalaria nem na historiografia medieval, em que os acontecimentos, como um baixo-relevo historiado, se desenrolam num plano único em que se sucedem os feitos das grandes personagens. A estrutura narrativa adequada à sua visão do mundo não era tanto romanesca como épica. Nas epopeias homéricas, assim como na *Chanson de Roland*, há também uma realidade múltipla e uma alternância dos heróis e das massas de combatentes, assim como a ordenação de várias perspectivas à volta dos acontecimentos centrais. E porventura desta composição épica alguma coisa ficou na historiografia ibérica, que nas suas

compilações aproveitou os cantares de gesta populares. Na já citada narrativa da batalha do Salado é visível este tipo de composição e esta alternância das personagens colectivas com as individuais.

A história de Fernão Lopes, pela sua própria realidade, pela quantidade de testemunhos e fontes de informação, pelos factores tão diferentes que abrangiam toda a vida nacional e porque não estava ainda simplificada e esquematizada pela lenda, era todavia particularmente difícil de ordenar. O autor teve bem consciência desta dificuldade de ordenação e não deixou de a expor ao seu público:

Certo é que quaisquer histórias muito melhor se entendem e lembram se são perfeitamente e bem ordenadas do que de outra maneira. E posto que nossa tenção seja de estas que queremos escrever o serem em bom e claro estilo, porém tão grande multidão de histórias nos são prestes, mormente neste lugar, que desviam muito de tal ordenança nosso desejo e vontade. Porque el-rei de Castela vem para entrar em Portugal; Nun'Álvares, outrossim, vem-se a Lisboa; além disso, o castelo da cidade trabalha-se o mestre com o povo de o tomarem; alçam-se vilas contra os alcaides dos castelos pelo Reino; levantam-se uniões de uns contra os outros; fazem-se outras muitas coisas em um tempo, de modo que umas estorvam as outras a não se poderem contar nos dias em que aconteceram. E, segundo nosso juízo, melhor é dizer umas e depois outras, posto que a alguns isto não apraza, que as embrulhar confusamente e serem muito piores de entender. Por isso, levemos primeiro a rainha a Santarém, e depois falaremos do muito de louvar Nun'Álvares como se veio a Lisboa para o mestre; e depois da tomada do castelo, e assim de outras coisas como as melhor pudermos encaminhar.

«Fazem-se outras muitas coisas em um tempo», tal é a frase que resume a visão de Fernão Lopes; é a dificuldade que ele tem a resolver. E coisas tão diversas como sejam a marcha de um rei, os passos de um herói, as vilas que se levantam contra os castelos, os partidos que se debatem dentro de um país. Cada coisa tem de ser narrada por sua vez, segundo o nosso cronista; mas o problema consiste em ordenar e distribuir os assuntos narrados de forma a tornar-se patente a relação entre eles. É possível talvez distinguir em Fernão Lopes dois processos de ordenação.

O primeiro consistiu em ordenar as diversas «histórias» em torno de pontos de convergência. Em vez de dar a sequência, num friso,

dos vários episódios, ordenou-os em grandes composições concêntricas, que constituem todos autónomos. Na *Crónica de D. João I* distinguem-se, além de outros, dois grandes grupos de capítulos que têm por nó central, respectivamente, o cerco de Lisboa e a batalha de Aljubarrota. O cerco e a batalha não são simples sucessos iguais a outros ligando numa cadeia o elo anterior com o posterior. São verdadeiros centros donde irradiam ondas cada vez mais afastadas, ampliando-se sucessivamente a partir do local e momento em que ocorrem, até abrangerem toda a extensão de um país e toda uma situação política e social. Estas ondas convergem, encurvam-se, estreitam-se até se confundirem com o ponto fulcral, no momento preciso da decisão. Destes centros nascem os raios ao longo dos quais é ordenada a multidão dos acontecimentos.

Assim, um facto como o cerco de Lisboa ou como a batalha de Aljubarrota aparece solidário com um país inteiro e com tudo o que nele está em dado momento acontecendo.

A preparação do cerco desenrola-se com lentidão majestosa, enquanto por todo o Reino os povos se levantam contra os alcaides. Desde o começo da *Crónica* está presente a ameaça do rei de Castela, que se prepara para atravessar a fronteira. O cronista vai a Castela buscar o rei e trazê-lo através de vilas e castelos; vai a Santarém pôr a rainha antes que lá chegue o genro; vai ao Porto preparar o embarque das naus que hão-de vir a Lisboa romper o cerco por mar; vai ao Alentejo acompanhar Nun'Álvares, cuja campanha se desenvolve quando Lisboa está já encerrada por mar e por terra. E, contando estes diferentes episódios, sublinha a sua simultaneidade, ligando-os por meio de frases como:

Dali foram as galés sua viagem, e chegaram à cidade do Porto, onde jazem um pouco, descansando, enquanto vamos ver el-rei de Castela.

Os fios convergiram todos. Lisboa tornou-se o centro das atenções e ansiedades, animosa em face do imenso, rico e alegre acampamento castelhano. Os momentos de angústia sucedem-se dentro da cidade. As naus do Porto, portadoras de esperança, não conseguem romper o cerco. Vem a fome; a cidade chega ao último extremo do desespero e o mestre de Avis apela para Nun'Álvares, vitorioso no Alentejo e que, a seu turno, toma o caminho de Lisboa para colaborar numa sortida que é a última esperança. Mas no acampamento castelhano espalhou-se uma peste furiosa e, no momento em que Nun'Álvares,

em Palmela, acende fogueiras para fazer conhecida a sua chegada, o rei de Castela manda deitar fogo ao seu acampamento e parte.

O Porto, o Alentejo, a Guarda, Óbidos, onde D. João de Castela se deteve, e Santarém — todo um país povoado de gente e atravessado por exércitos — constituem uma massa ordenada em torno do cerco de Lisboa.

O mesmo tipo de ordenação encontramos em torno da «batalha», nome com que o cronista designa, sem mais qualificativo, o combate travado em 14 de Agosto de 1385 junto da aldeia de Aljubarrota. Para este dia e este local convergem de longe os acontecimentos, desde, pelo menos, que D. João I saiu apressadamente de Guimarães ao saber que o rei de Castela se aprestava para atravessar de novo a fronteira. Nun'Álvares vai para o Alentejo, onde se espera a invasão e onde há-de recrutar gente para o exército real. Em Castela discute-se no conselho do rei, longamente, se ele devia ou não entrar em Portugal; entra, por fim, cavando um sulco de atrocidades na passagem. Em Abrantes, o rei de Portugal discute também no seu conselho, agitado, se há-de ir ao caminho dos Castelhanos, a que o arrasta por fim o condestável. Os exércitos aproximam-se. Fernão Lopes leva-nos ora a um ora a outro acampamento, atrás de mensageiros e espias. Finalmente, o exército de Castela surge, tão grande que «vales e montes se escondiam» sob a sua grande multidão «e, dando o sol em suas resplandecentes armas, faziam-nos parecer muitos mais do que as gentes diziam». Tendo posto os exércitos frente a frente, o cronista não se apressa. Faz-nos assistir ao longo debate entre os parlamentários de um lado e outro, e de novo a um demorado conselho em que se afrontam na hoste castelhana as opiniões favoráveis e desfavoráveis ao empenhamento da batalha. Segue-se a descrição minuciosa dos exércitos; os nomes dos fidalgos que estavam com o rei de Portugal. E, deixando-os, o cronista vai à Beira buscar alguns fidalgos retardatários, que acorrem a mata-cavalos, relatando as desavenças, hesitações e intrigas que levaram outros a não se apresentarem no seu posto. E, alargando o horizonte, antes do momento crucial, mostra-nos, longe, em Castela, a rainha rezando, com as suas donzelas, pela vitória do marido; e, uma vez mais, com gesto comovido, a cidade de Lisboa, «mãe e ama destes feitos», vibrando de ansiedade pela provação do filho, penitenciando-se dos seus pecados e fazendo promessas para aplacar a ira de Deus. Por fim, o combate, num ritmo cada vez mais rápido, começando por descrever o moral dos exércitos, as exortações, os comentários, os agouros, e acabando no empenhamento, que se resume a duas páginas.

A onda espraia-se de novo na ressaca: é a fuga do rei, sucumbido, a caminho de Santarém, de Lisboa e, por fim, de Sevilha, onde chega com a esquadra e onde teve de ouvir os gritos e prantos de homens e mulheres pelos parentes mortos na batalha; é a chegada das más novas a Castela, «que ficou muito espantada», a ponto de se levantarem tumultos; são as diligências do rei para obter auxílio de França e do antipapa, «onde fique esperando resposta, e juntando suas gentes até ao acabamento deste ano; e nós tornemos a el-rei de Portugal, que deixámos pelejando não sendo ainda a batalha de todo vencida». Voltando de Castela para os campos de Aljubarrota, Fernão Lopes descreve, como já apontámos, a fuga e o massacre dos Castelhanos, tresmalhados, o saque, o estendal repugnante dos mortos, e, sem se deter, leva-nos a Lisboa para assistir ao regozijo da cidade antes que lá chegue o rei, recebido festivamente. E a narrativa das repercussões da batalha não acaba aqui, embora não nos seja possível acompanhá-la indefinidamente.

É inegável o senso da composição nestes dois conjuntos tão complexos e o êxito do cronista na sua tentativa de integração das «muitas coisas» que «se fazem a um tempo».

O outro processo de que se serve o cronista consiste numa disposição de planos de forma a dar uma perspectiva aos acontecimentos. Esta perspectivização consegue definir um espaço social, tal como na pintura, a partir de Giotto, o processo correspondente cria a terceira dimensão.

Com o sentimento das coisas que ocorrem a um tempo, o nosso cronista, enquanto se desenrola o combate naval no Tejo, aponta-nos a gente da cidade, ansiosa, que se apinha nos muros e altos:

Neste espaço do dia que até aqui passou não faziam homens e mulheres, desde que amanheceu, senão correr para os muros e lugares altos para terem lugar donde vissem a peleja. Vinham-lhes à memória seus pais e irmãos que ali traziam, e, batendo nos peitos, fincados os joelhos em terra, rogavam a Deus, chorando, que os ajudasse; as mães induziam os inocentes meninos que tinham ao colo a que alçassem as mãos ao Céu, ensinando-lhes que dissessem que aproovesse a Deus de ajudar os Portugueses; outros faziam seus votos por diferentes maneiras, chamando a preciosa mãe de Deus e o mártir São Vicente para que fossem em sua ajuda.

Este processo é aplicado à escala do País inteiro. Os acontecimentos de Lisboa em primeiro plano — morte do Andeiro, proclamação

do mestre como regedor, etc.— avultam sobre os acontecimentos similares de Beja, Évora, Porto, etc. Em cada um destes, como em Lisboa, a vila e o castelo afrontam-se. E como fundo comum a todos estes episódios é evocada, em traços sintéticos, a divisão entre os grandes e os pequenos, os cercos dos castelos pelos ventres ao sol, os pendões que se levantavam aos gritos de «Portugal, Portugal, pelo mestre de Avis», a discórdia entre mulheres e maridos, irmãos e irmãs, pais e filhos, e a fuga dos melhores dos lugares, a quem os miúdos perseguiram tão de vontade que parecia que lutavam pela fé. Assim, as várias insurreições, narradas em pormenor, aparecem integradas num ambiente geral. Da mesma forma, o ambiente da entrada do rei de Castela em Portugal é evocado em plano de fundo, a traços sintéticos.

Onde cuidai que, sendo soada sua partida de Castela, voz de grande espanto foi ouvida, como dissemos, quando as gentes foram certificadas de que el-rei de Castela queria entrar nele, vendo que tal entrada não podia ser sem grande escândalo e discórdia, a qual punha os humanos entendimentos em opiniões de muitas maneiras.

Entre os dois processos há uma diferença. No primeiro, a que chamaremos de ordenação concêntrica, o estilo narrativo das diversas partes ordenadas é substancialmente idêntico: trata-se de uma combinação de narrativas. No segundo, pelo contrário, a que chamaremos de plano de fundo, há uma diferença de tratamento estilístico entre os dois planos. O primeiro é apresentado em estilo narrativo analítico; o segundo é dado de forma sintética, em traços que definem globalmente sentimentos e processos colectivos, com recurso a condensações poéticas. É neste segundo plano que se encontram expressões como «voz de grande espanto foi ouvida em todo o Reino», frase que nada significa senão em estilo poético; ou ainda a já mencionada imagem segundo a qual a cidade de Lisboa estava posta «sob o grande manto de tal pensamento». É do contraste entre o estilo analítico e o sintético que resulta em grande parte o efeito dos dois planos.

Porventura são estes os dois esquemas a que se pode reduzir a composição em Fernão Lopes. Mas da sua combinação resulta uma grande riqueza de efeitos, uma grande possibilidade de combinações. Para indicar um só, são numerosas as anedotas significativas, que, por um lado, resumem o sentido dos acontecimentos e, por outro, nos dão o sentimento da variedade das formas concretas da vida.

Após a batalha de Aljubarrota, uma camareira de el-rei de Castela que ia presa topou com o cadáver do marido, desfeito pelas cutiladas. Ela, na corte do rei, costumava ungir com perfumes os cavaleiros e as damas. Um vilão português, quando a viu chorar e lamentar-se sobre o cadáver do marido, disse:

Digo boa dona, que é dos vossos perfumes que púnheis sob as abas aos cavaleiros? Precisava agora vosso marido de uns poucos deles, que tão mal cheira ali onde jaz!

Este dito atroz resume bem o sentimento da personagem portuguesa, recrutada na gente pequena, perante os fidalgos derrotados. O rei de Castela considerava-se desonrado por ter sido desbaratado por estes «chamorros». No mesmo sentido de humilhação da honra cavaleiresca vai a história de um escudeiro castelhano, «homem de prol e de bom corpo», que se deixou prender por um pobre moço português. Trazido ao rei de Portugal e perguntado porque é que se deixara vencer assim por aquele moço, respondeu:

Melhor é prender-me este moço que matar-me o melhor homem de armas que houvesse na vossa hoste.

Dir-se-ia que o Quixote espanhol se resignou à filosofia de Sancho Pança.

Antes da batalha, o arcebispo de Braga recomendava aos soldados que não se esquecessem de dizer *et verbum caro factum est* (frase do Evangelho de São João que significa: «e o verbo se fez carne»). «E alguns simples e ignorantes que isto não entendiam perguntavam o que queria dizer aquilo e outros, divertindo-se, respondiam que queria dizer: *Mui caro feito é este*. Verdade é, respondiam alguns deles; mas prazera a Deus que o tornará hoje muito barato.» Sorriso inesperado no meio da gravidade da expectativa do combate e que exprime bem a simplicidade dos vilões que constituíam a massa dos combatentes portugueses.

Sem deixarem de aparecer com uma espontaneidade toda natural, estas anedotas, todavia, enriquecem e completam o conjunto maciço e o ritmo poderoso em que toda a narração é conduzida, apesar dos seus múltiplos planos. É mais um pormenor a sublinhar a totalidade feita de diversidade que constitui o conjunto das crónicas.

§ 65. Os protagonistas individuais

A história que este homem nos conta, e que era a que ele tinha para nos contar, era de uma grande dificuldade, como já vimos. Incluía aventuras de personagens e movimentos de massas, cenas de interior e de praça, choques de concepções de vida e de direito. O autor tinha de combinar numa narração coerente séries de acontecimentos que os cronistas e memorialistas da mesma época em França só foram capazes de contar cada um a sua. É como se tivesse de ser ao mesmo tempo um Froissart, narrador elegante de cavalarias segundo o recorte convencional dos romances; um Commynes, que aprofunda os caracteres e as intrigas dos grandes chefes, e o autor desconhecido do *Journal d'un bourgeois de Paris*, que desenvolve o quadro das tribulações da cidade segundo o ponto de vista das vítimas da fúria rapinante dos bandos de senhores.

Convém, de entrada, notar que Fernão Lopes é servido por uma extraordinária arte de narrador, que faz dele um representante notável do período em que se revelam Chaucer e Boccaccio. A arte de desenvolver o fio de uma narração, conduzindo-o com simplicidade e movimento sugestivo ao seu fim, manifesta-se quer em pequenos contos, como o do escudeiro que el-rei D. Pedro mandou capar por ter dormido com mulher alheia, quer em grandes conjuntos, como a história dos amores e perdição do infante D. João. O fio da narrativa alterna com instantâneos intensamente dramáticos.

Há em Fernão Lopes o estofado de um dramaturgo poderoso. Como poucos escritores portugueses, ele soube criar e aproveitar situações e desenvolvê-las através do confronto de personagens. As crónicas estão cheias de situações dramáticas desenvolvidas em diálogos e em gestos. O rei D. Pedro passeia para trás e para diante, à frente do escudeiro que ele condenou à morte, remoendo as mesmas palavras, antes de confirmar a sentença. O rei D. Fernando, fingindo-se desiludido, procura, sem resultado, arrancar aos seus conselheiros uma opinião sincera sobre o seu casamento com Leonor Teles. Em Beja, um grupo de notáveis aparta-se debaixo de um portal para ler uma carta da rainha, enquanto, de longe, o povo miúdo, desconfiado, procura saber de que se trata. À vista das camareiras e dos cavaleiros, D. Maria Teles cai sob o punhal do infante D. João, seu corpo branco descoberto, após uma curta mas golpeante troca de palavras. A enumeração não tem fim. Salientemos, no entanto, o episódio do

assassinato do conde de Andeiro nos Paços da Rainha; 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 a distância, na expectativa. Nada falta para pôr de pé uma encenação.

Pelo sentido agudo das situações entre personagens e pela arte de as confrontar, merece uma análise o capítulo em que se narra a entrevista entre a rainha D. Leonor e o mestre de Avis no mesmo dia em que foi assassinado o conde de Andeiro, que fora, segundo o cronista, amante da rainha. Acompanhado dos dois condes e de alguns fidalgos, todos armados, o mestre irrompe na sala, onde a rainha o não esperava. Ela protesta contra este «despropósito» e estes modos de entrar numa sala. Mas eles ficam mudos e quietos, de pé. A rainha manda-os sentar, ao que eles obedecem; mas o mestre continua silencioso, até que um dos condes que o acompanham lhe diz que fale. Ele e os dois condes põem-se de joelhos e o mestre dá o seu recado. É uma parlenda em que ele diz que, ao matar o Andeiro, não tinha a intenção de magoar a rainha, mas sim de defender a vida; e que, por isso, não pede perdão de o ter morto, mas de o ter feito na casa dela. Se ela lhe perdoar, ainda virá tempo em que ele lhe prestará serviço. A rainha ouve de semblante carregado este discurso e não responde. Há um silêncio. Então, um dos condes fala: porque não perdoa ela ao mestre, que é filho de rei? Mesmo em relação a Deus, não somos obrigados a mais que a pedir perdão das faltas. Novo silêncio da rainha. Então fala o outro conde, seu irmão: porque não perdoa ela ao mestre; visto que ele reconhece a sua falta e lhe pagará com bons serviços? Ainda está em tempo de lhe perdoar. Forçada a responder, a rainha pergunta: para que é este pedir perdão se o mestre está perdoado de si próprio? Pode ela acusá-lo e persegui-lo? Falemos de coisas mais sérias, concluiu D. Leonor. O mestre, desejoso, ao que parece, de mudar de conversa, mostrou-se pronto a falar do que a rainha quisesse. Ela, que neste momento começa a dominar o mestre e os seus companheiros, fala da invasão iminente do rei de Castela. Aí o mestre, mordendo a isca, lança-se a discursar: o que há a fazer é intimar solenemente o rei de Castela a não quebrar o tratado. E se ele diz que o não quer fazer?, pergunta D. Leonor. Nesse caso, responde o mestre, juntar tropa e impedir-lhe a entrada. D. Leonor sorri sarcástica:

Oh, que bom dito esse! Estava el-rei meu senhor vivo, e vós todos com ele, e não podêeis fazê-lo, quanto mais agora, que ele está morto e toda a vossa esperança enterrada com ele.

Os fidalgos ficam corridos e sem resposta. O mestre não reage e o conde D. Álvaro diz-lhe:

Levantai-vos, senhor, e vamo-nos. Nada do que dizemos agrada aqui.

E, ao saírem, a rainha, assomando à porta, vê o corpo do Andeiro, ainda no sítio onde o tinham matado. «Ah, Santa Maria vale!», grita ela. «E não tendes dó desse homem que aí jaz morto tão desonrosamente? Mandai-o enterrar ao menos, por ser homem fidalgo como vós.» Eles não responderam e saíram. E o pano cai sobre o corpo abandonado do morto, coberto por um tapete velho, «mui bem feito corpo de homem de cerca de quarenta anos, vestido com seu gibão de cetim vermelho, com uma tabarda de pano preto com alhetas e mangas».

Esta breve análise basta para sugerir a riqueza e a dimensão dramática do episódio relatado por Fernão Lopes. Cada frase, cada silêncio, cada gesto, definem uma jogada na relação movimentada dos interlocutores. Não há dito que não esconda ameaças subentendidas ou ciladas. E neste jogo revela-se a medida dos interlocutores: o acanhamento brutal do mestre, o cinismo do irmão da rainha, a arte, a força e o ódio de D. Leonor. O cadáver solitário do Andeiro, que atrai os gritos de D. Leonor, sublinha a inutilidade da humilhação a que o mestre se expôs.

Apesar do preconcebimento do cronista, o retrato de Leonor Teles é uma grande criação dramática. Atingindo-a com a força de um ódio popular recalcado de muitos anos, com as acusações de todo um partido que necessitava de invalidar-lhe os direitos da filha, não a poupando aos comentários mais brutais, sem excluir o de «comborça», o autor parece sugestionado pela grandeza e pelo vigor desta sua heroína, que, de longe, domina os títeres manejados por ela — o rei D. Fernando, o infante D. João, o próprio mestre de Avis. Até na derrota final ela se mostra indomável, dizendo ao rei de Castela, que quer prendê-la num convento:

Isso fazei vós a alguma irmã, se a tiverdes, que a metei por freira num convento, porque a mim nunca me haveis de fazer freira, nem vosso olho nunca o há-de ver.

Outras personagens, porém, de recorte menos nítido, vão emergindo pouco a pouco da narração, segundo um processo mais próprio do romance moderno. Faltam-lhe as grandes frases e os grandes gestos; as feições definem-se pela acumulação de factos miúdos. É o caso do mestre de Avis: sem uma paixão característica, sem uma feição muito saliente, homem vulgar, variando com as circunstâncias, vulnerável a todas as fraquezas e capaz também daqueles actos de dedicação espontânea inspirados pelo sentimento, esta personagem é, apesar disso, talvez até por isso, inesquecível.

Fernão Lopes mostra-no-lo perplexo por ocasião da conjura contra o conde de Andeiro, retraíndo-se primeiro, comprometendo-se depois, escapando-se em seguida a caminho do Alentejo, mas voltando atrás, porque pensou entretanto que, no ponto em que estavam as coisas, a conjura seria com certeza descoberta. O seu braço hesita e erra o golpe, sendo preciso que outro fidalgo acabe de matar o Andeiro. Depois de se expor desastrosamente à humilhação que vimos, resolve embarcar para Inglaterra, recendo a vingança de Leonor Teles, mas é dissuadido pela pressão de alguns fidalgos e da população de Lisboa. F. Lopes mostra-no-lo diminuído pela figura do condestável, que lhe desobedece, que lhe exproba a versatilidade, que discute os seus planos de guerra e que, segundo o cronista, tem sempre razão. Mostra-no-lo traído por grandes fidalgos em quem pusera a sua confiança e que lhe preparam a perdição sem ele se dar conta. Mostra-no-lo derrotado em diversos cercos por culpa sua, alvejado por ditos e remoques da gente de guerra, que lhe atribui as responsabilidades dos desaires. Mostra-no-lo ainda em momentos de fúria cega, cometendo actos de crueldade inútil; correndo em trajes menores, pelas ruas de Lisboa, atrás de um fidalgo desobediente e arrancando-o ao altar de uma igreja; ou, sossegadamente, comendo na sua tenda os seus três pratos de carne, quando todo o acampamento sofria uma fome de carne de muitos dias. Mas também no-lo mostra de olhos marejados de lágrimas à beira de um ferido por uma seta envenenada, a quem os médicos mandavam beber da própria urina para se salvar, tomando ele próprio a bacia e bebendo a urina do cavaleiro para lhe tirar a repugnância.

Ao lado de personagens dramáticas, como Leonor Teles, e de personagens de romance realista, como o mestre de Avis, depois D. João I, encontramos nas crónicas um outro tipo de personagens que se situam num plano lendário, sem por isso se tornarem fantásticas. É o caso do bom rei D. Pedro, dominado pela paixão da justiça, que o leva às maiores barbaridades. Quando ele dança de noite, à luz

dos archotes, junto do seu povo, ou quando açoita com a sua própria mão um bispo, julgamos reencontrar a atmosfera dos cantares de gesta que celebravam D. Afonso Henriques, defensor do seu povo e perseguidor dos cardeais de Roma. Pela simplicidade tipificadora, pela paixão exclusiva que os domina, pelo relevo e condensação dos ditos e gestos, D. Pedro, entre outros, é um herói de epopeia bárbara.

Nun'Álvares pertence ainda a outro plano diferente dos apontados. Não é tanto um homem de carne e osso mais ou menos simplificado, como um modelo, uma ideia feita homem. É moldado em material diferente do das personagens que o rodeavam, um pouco como o cavaleiro Santiago resplandecente que combatia ao lado dos cristãos. Da sua boca não saem os ditos saborosos tão frequentes nas páginas do cronista, mas frases ou discursos terminantes como a boa razão que vai direita ao alvo. Em relação a ele, F. Lopes utiliza, mais do que um estilo descritivo ou épico, uma retórica panegírica, onde não faltam acentos litúrgicos; «como a estrela da manhã, foi claro em sua geração.» Na realidade, Nun'Álvares é um herói hagiográfico, tratado à maneira dos sermões dos pregadores das vidas de santos. Mas a maravilhosa arte do escritor consegue salvar estas páginas de um convencionalismo retórico demasiado evidente.

Na literatura portuguesa, F. Lopes é um dos mais fecundos e poderosos criadores de caracteres. Dele se alimentaram poetas, romancistas e dramaturgos dos séculos seguintes, como o teatro grego se alimentou das criações homéricas. Sob este aspecto impõe-se a sua comparação com Filipe de Comynnes, que retratou com profundidade grandes senhores seus contemporâneos, como Luís XI e Carlos-o-Temerário.

Da comparação ressalta, por um lado, a diversidade dos planos do cronista português, que abrange um maior espaço de tempo (plano dramático, plano de romance realista, plano épico, plano hagiográfico), e, por outro lado, um espectro muito mais variado de motivações no comportamento das personagens. Não são apenas a ambição de poder e o espírito de vingança, como em Comynnes, paixões públicas e senhoriais por excelência. Mas também paixões mais privadas e domésticas, como particularmente o amor. É notável o espaço reservado por Fernão Lopes a histórias e intrigas de amor: Pedro e Inês; Fernando e Leonor Teles; D. João e D. Maria Teles, etc. Mas esta importância atribuída à paixão amorosa nada tem que ver com as convenções romanescas, nem com outra forma de idealização: «Não falamos em amores inventados, os quais alguns autores abasta-

dos de eloquência e floridos em bem ditar compuseram segundo lhes aprouve», mas sim naqueles «que têm o fundamento na verdade». A sua análise da paixão amorosa é impiedosamente realista e faz ressaltar que «todo o homem namorado tem uma espécie de sandice». Apesar disso, ou por isso mesmo, o amor tem uma realidade saliente nas páginas do cronista e está frequentemente na origem do comportamento dos «grandes», geralmente em prejuízo do bem comum.

§ 66. Os protagonistas colectivos

Fernão Lopes, como já vimos, atribui um papel decisivo a forças que não caberiam num palco de teatro, amplas e irresistíveis como enchentes sobre as quais boiam, à deriva, as grandes personagens e as suas «cuidações». São as forças gregárias, animadas de uma vontade definida, como a cidade de Lisboa ou os povos do Reino, cuja acção já observámos no desenrolar dos acontecimentos. Capítulos inteiros são destinados a relatar o estado de espírito de um agregado humano, como o 132 da 1.ª parte da *Crónica de D. João I*: «Como foi sabido pela cidade que a frota vinha e do que as gentes por isso fizeram.»

Aí se fala do recado que chegou quando a frota do Porto ancorou em Cascais:

[...] e quando isto souu e foi sabido por toda a cidade, de quanto cuidado e esperança foram cheios os corações dos moradores dela não é leve de dizer.

Por um lado, a esperança de que a frota castelhana fosse derrotada, o que podia ser o fim do cerco; por outro lado, grande medo da sua vitória, porque seriam tremendas as consequências para a cidade cercada:

E estes tão forçosos cuidados os fizeram logo levantar todos, tanto homens como mulheres, que não puderam mais dormir, e, falando das janelas uns aos outros, tanto nestas coisas como na peleja do dia seguinte, começou de se gerar por toda a cidade um muito grande rumor e alvoroço de fala, o qual, durando por longo espaço, foi azo de cedo tocarem às matinas, tanto mais que eram as noites pequenas. Nisto começaram as gen-

tes a ir-se às igrejas e mosteiros com círios acesos nas mãos, fazendo dizer missas e outras devoções com grandes preces e muitas lágrimas.

Ninguém escapava a este cuidado; antes eram todos postos «sob o grande manto de tal pensamento, as igrejas todas cheias de homens e mulheres com os filhos nos braços, todos bradando a Deus que lhes acoresse e que ajudasse a casa de Portugal».

São frequentes no nosso autor fórmulas como «todos postos sob um mesmo cuidado», «todos animados de uma só vontade», «quando a cidade soube», «voz de grande espanto foi ouvida por todo o Reino», etc. E outro processo muito seu é resumir um sentimento colectivo através de um dito, de uma voz que sai de uma multidão, como a daquele tanoeiro, já mencionado, que resume a posição da gente miúda de Lisboa em face dos burgueses da cidade, ou a de uma velha que, perante a aclamação frustrada de D. Beatriz em Santarém, falou em alta voz e disse:

Em má hora seria essa! Mas arraial pelo infante D. João, que é direito herdeiro deste Reino, mas não já pela rainha de Castela. E como? Em má hora havemos nós de ser castelhanos? Nunca Deus queira.

Resumo da vontade decidida de uma cidade inteira são ainda as cantigas cantadas em Lisboa durante o cerco, de que o cronista nos dá um espécime.

Fernão Lopes é assim levado a tratar uma colectividade como se fosse uma pessoa, não encontrando outra maneira de definir a vontade e o sentimento com que intervém nos acontecimentos. Como já vimos, Lisboa é uma mulher que ocorre em defesa do mestre e é alegorizada como «mãe e ama destes feitos».

§ 67. Fernão Lopes e o espírito cavaleiresco

Todas as observações acima feitas convergem para nos convencer de que Fernão Lopes anda muito longe do espírito cavaleiresco que estamos habituados a apreciar na Idade Média.

As suas crónicas constituem o melhor correctivo à imagem idealizada que da Idade Média nos deixaram os escritores românticos. Criticando duramente a nobreza da época da resistência, Fernão Lopes

virou do avesso os valores e convenções característicos dela. Assim, a lealdade que liga o cavaleiro ao seu suserano, conceito básico do mundo feudal associado à «honra» cavaleiresca, aparece em muitos casos como um negócio de dinheiro e bens materiais.

F. Lopes faz notar que alguns fidalgos se tornaram esquivos ao rei de Castela porque, quando este entrou em Portugal, não trazia os «dinheiros» suficientes para lhes pagar. E não perde ocasião de contar histórias em que o interesse material determina a atitude dos fidalgos. O conde D. Gonçalo, irmão de Leonor Teles, convidado a comandar a frota incumbida de romper o cerco de Lisboa, exigiu previamente, para executar este serviço, que lhe fossem doados os bens confiscados à irmã. Outro grande fidalgo, Gonçalo Vasques Coutinho, futuro partidário do mestre de Avis, furta-se a apresentar-se ao rei de Castela, de passagem pela sua terra, atendendo ao conselho da mãe: com os néscios e com os apressados, dizia ela, ganham os homens; convinha esperar neste negócio porque «estes feitos levam começo para se não livrarem assim de ligeiro», e, apesar de alguns dizerem que a atitude tomada por Lisboa e outros lugares é «um pouco de vento», a ela lhe parecia que «é bem que vos deixeis assim estar, até que vejais que termo põe Deus nestas coisas, e assim podeis encaminhar vossos feitos como sentirdes por mais vossa honra e proveito».

A «honra» cavaleiresca — que aqui não se distingue do «proveito» — aparece maltratada a esta luz; nenhuma outra classe se revela nas páginas do cronista tão gananciosa e tão oportunista, tão desprovida de ideais — ressaltando sempre a personalidade de Nun'Álvares, cujas virtudes, aliás, evidenciam, pelo contraste, os defeitos gerais dos seus pares.

Os Ingleses eram então a «flor da cavalaria do mundo», infatigavelmente elogiados pelos cronistas palacianos, e foram eles que, quando vieram a Portugal chamados pelo rei D. Fernando, aqui introduziram as cerimónias e os ritos da cavalaria. Todavia, não merecem entusiasmo algum a Fernão Lopes, que, colocando-se num ponto de vista popular, apenas põe em evidência «as más maneiras que os Ingleses tinham com os moradores do Reino» e conta como se instalaram em Lisboa:

[...] não como homens que vinham para ajudar a defender a terra, mas como se fossem chamados para a destruir e fazer todo o mal e desonra aos moradores dela; começaram a estender-se pela cidade e termo, matando e roubando e forçando mulheres, mos-

trando tal senhorio e desprezo para com todos como se fossem seus mortais inimigos.

Quanto a este comportamento dos homens de armas, não há diferença entre os Ingleses e os Portugueses:

E das fortalezas que tinham voz por Castela saíam os alcaides portugueses a fazer grandes roubos e cavalgadas nos termos dos que seguiam o partido do mestre, prendendo e roubando e matando neles como se lho devessem por merecimentos contrários. Assim que os que deviam ser seus defensores e livrá-los das mãos dos inimigos, esses os matavam e perseguiam, usando contra eles de toda a crueldade.

A alusão à função de «defensores», neste passo, provém de que, segundo o esquema medieval, os cavaleiros eram, por ofício, os defensores do povo e da terra, o que justificava os privilégios que usufruíam.

Profissionais da guerra, os nobres erigiam a bravura militar em valor feudal e fonte de «honra». Por isso os cronistas da nobreza têm sempre o cuidado de evidenciar as proezas, às vezes as mais insignificantes, de certo número de cavaleiros. As batalhas aparecem assim como sequências de duelos e proezas extraordinárias de bravura pessoal, como se vê na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ou mesmo na narrativa de Ourique na *Crónica de Portugal de 1419*, como se verá salientemente em Zurara. Na *Crónica de D. João I*, Fernão Lopes esquece-se frequentemente de mencionar estes esplêndidos duelos de homem a homem e dá-nos dos combates a confusa imagem de uma mistura de gente que escapa ao controlo dos chefes e se empurra e avança instintivamente em magotes.

É isto particularmente visível na narrativa da batalha de Aljubarrota, onde não se salienta um único grande feito de armas, nem sequer de Nun'Álvares, que se limita a animar a gente em recuo. Por um momento, o cronista aponta o projector sobre a personalidade do rei, mas para nos contar um incidente banalíssimo: ergue a facha contra um cavaleiro, mas este arranca-lha das mãos; depois é o outro que ergue a facha, que o rei arranca por sua vez, e, quando descarrega o golpe, já o castelhano está morto por gente que entretanto acorrera. É um flagrante realista, de que a figura do rei não sai avantajada. A vitória chegou, inesperadamente, quando a bandeira castelhana, imprudentemente levada ao seio da hoste portuguesa, foi

abatida no meio da confusão, o que levou alguns castelhanos desmoralizados a recuar; portugueses gritam: «Já fogem, já fogem!»; os outros, «para os não fazerem mentirosos», começaram de facto a fugir. O rei de Castela, doente numa maca, vendo o recuo e a bandeira caída, monta a cavalo e parte, receando ser apanhado. O que se segue em capítulos sucessivos é uma dispersão de homens desmoralizados, acolhendo-se, perseguidos, aos bosques e valados, atirando as armas fora para correrem mais ligeiros, despindo ou virando as roupas para não serem conhecidos; o massacre um a um dos fugitivos pelos camponeses, que os apanhavam, os esperavam nos caminhos ou os iam desalojar dos esconderijos; o saque do campo castelhano, interrompido por escaramuças com soldados castelhanos que tentam levar as preciosidades do acampamento; a visão dos corpos trucidados no campo do combate.

A batalha propriamente dita é um lance rápido; o que o cronista relata atentamente são os seus precedentes, a longa espera, os conciliábulos entre os campos adversos, e depois a dispersão, a fuga e o saque. Fernão Lopes dá-nos da batalha uma imagem muito mais comparável com a que nos oferecerá muito mais tarde a célebre descrição da batalha de Waterloo por Stendhal do que com aquela que é comum entre os narradores medievais.

Muito significativa do espírito deste relato é a desculpa dada por Fernão Lopes para não se demorar nas proezas individuais dos cavaleiros de um e outro campo:

Para que diremos golpes, nem forças nem outras razões compostas em louvor de alguns, nem enfeitaremos história que os sisudos não hão-de crer, de maneira que de histórias verdadeiras façamos fábulas patranhosas? Basta que de um lado e de outro eram dados tais e tamanhos golpes quais cada um melhor podia apresentar àquele que lhe caía em sorte.

Por outras palavras: cada um fazia o que podia, não vale a pena dizer mais. Este comentário singular e desdenhoso, que desvenda todo o sentimento de F. Lopes perante os feitos de armas que estavam na origem da «honra» dos fidalgos, contém uma censura implícita às narrativas «enfeitadas» dos cronistas palacianos.

O mesmo sentimento se revela quando ele censura — o que é frequente — a «ardidez sem proveito» de certos cavaleiros que, querendo fazer-se notados, se expõem em riscos inúteis para eles e para a sua gente. Tal foi o caso de um cavaleiro de exígua estatura que,

enamorado de uma dama da corte, se fez companheiro de um dos mais agigantados homens da hoste de D. João I, acabando por morrer num assalto aos muros de Alenquer, atingido por uma pedra. Tal foi, sobretudo, o caso do conde João Afonso Telo, cuja armada foi derrotada em Saltes por ter oferecido combate a uma armada castelhana muito maior, quando podia evitá-lo e esperar por um reforço que vinha a caminho:

Mas quem não se espantara de tal novidade de ardidez, a qualquer sisudo muito de pasmar, ter o conde sua melhoria e ajuda tão prestes das outras galés e, por afoiteza desordenada cor ganhar honra, dar a vantagem que tinha por si em aju inimigos! Isto certamente não foi afoiteza, mas sandia p

§ 68. A fala

O próprio autor chama ao seu discurso «falamento». Nesse falamento se revela a presença do autor. Ele fala com uma convicção de raiz, como se se explicasse, e não como se lesse um texto alheio ou tratasse por obrigação de ofício de uma matéria exterior a ele. Esta presença do autor no âmago da sua obra, como uma semente a partir da qual se desenvolve uma ramaria frondosa, cria no leitor um estado de simpatia, como perante uma personalidade que é particularmente cativante.

Embora, no fundo, se trate de um escritor polemista e *partisan*, esta presença é amplamente humana e acolhedora: é uma força aliciante e sem arestas; poderosa, mas não destruidora; convicta, mas não unilateral. Presença viril e até certo ponto patriarcal, que não descarta de ensinar o bom caminho e de castigar os desencaminhados, mas com uma segurança tão desafectada que provoca a adesão mais do que o desafio ou a polémica. Há sempre trânsito possível com um homem tão rico e completamente dotado de sensibilidade. Na sua voz, onde predomina uma espécie de gravidade inteira, há uma larga franja de ressonâncias e de harmonias e uma diversidade de tons, desde a indignação que tropeja a um riso grave e forte, passando pela piedade e pela deleitação num episódio «saboroso».

Se quisermos analisar a qualidade do estilo de F. Lopes, deveremos começar pelo que nos é imediatamente sensível: a sua extraordinária oralidade. Estamos perante um homem que fala a uma assembleia. Sentimo-lo de pé dando relevo e intenção às palavras,

acentuando-as aqui e além, declamando por vezes com solenidade e balanceando-se num ritmo que faz pensar no verso épico longo e que por vezes se espraia com majestade espontânea. A presença do público é sensível na voz do autor, que de tempos a tempos nos convida a «olhar como se estivéssemos presentes» o espectáculo que ele tenta descrever; que, a propósito dos sofrimentos de Lisboa durante o cerco, nos pergunta: «Como não querieis que maldissessem sua vida e desejassem morrer, se tanta diferença há de ouvir estas cousas para aqueles que as então passaram, como há da vida para a morte?», porque aqueles a quem ele falava, o seu público, não conheceram aquelas atribulações:

Oh, geração que depois veio, povo bem aventurado, que não soube parte de tantos males nem foi quinhoeiro de tais sofrimentos!

E é também a presença do público que o leva a certos processos didácticos, chamando a atenção do ouvinte para a ordem da narrativa.

Como o mostra a leitura da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ou a dos romances de cavalaria, a atitude oral do narrador caracteriza a prosa narrativa medieval. Mas em Fernão Lopes torna-se muito sensível, graças à força da personalidade do autor e ao contraste com o seu sucessor, Zurara, que escreve com uma consciência de escriba.

A oralidade de Fernão Lopes não é cortesanesca nem tribunícia, mas familiar. Esta familiaridade é reforçada por imagens comuns, especialmente da vida camponesa. Os textos de outros autores incorporados na sua *Crónica* são «garfos enxertados nesta obra». Os portugueses de boas famílias que aderiram ao rei de Castela são «vergõntes direitas que têm o seu antigo começo na boa e mansa oliveira portuguesa» e que se esforçaram por «cortar a árvore que os criou e mudar o seu doce fruto em amargoso licor». Esta imagem, como já vimos, é tirada da Epístola 11 de São Paulo aos Romanos e exemplifica o tom evangélico, frequente nas crónicas, que contribui para a sua oralidade familiar. As razões de D. João de Portugal a favor da tese do condestável sobre a batalha que se havia de chamar de Aljubarrota «levedaram os corações de todos, assim como o bem doseado fermento leveda convenientemente a massa. O mesmo rei «regava os corações dos vassallos com as mui doces águas do agradecimento».

Seria engano, no entanto, considerar a narrativa de Fernão Lopes o produto da espontaneidade. É visível, pelo contrário, na sua prosa

uma parte de composição, de artifício e até mesmo de retórica, tanto na organização dos conjuntos como na dos elementos da frase.

Deixando, por agora, a composição dos conjuntos, encontramos ao nível da frase ressaibos de gosto conceptista, como quando o autor diz, falando dos amores do infante D. João com D. Maria Teles, que na noite de núpcias, «satisfazendo um ao desejo do outro, ele se partiu contente sem ela ficar triste». Outra manifestação da arte retórica de F. Lopes são as personificações alegóricas, que transparecem em simples frases como «fealdade e mau parecer não se atreveram naquele dia a entrar na cidade», ou que estão na base de capítulos inteiros, como os consagrados à prosopopeia de Lisboa.

Porventura cabe também a classificação de retóricas a certas imagens que se salientam pela evocação do brilho. Lembrando-se provavelmente da ladainha, F. Lopes diz de Nun'Álvares: «como a estrela da manhã, foi claro em sua geração»; a propósito da desproporção entre os exércitos português e castelhano em Aljubarrota diz que os Portugueses eram como «a luz de uma pobre estrela diante da claridade da luz cheia». Há, no entanto, outra versão mais campesina deste último encarecimento: perante os mesmos Castelhanos, os Portugueses pareciam uma pequena eira no meio de um espaçoso campo.

Na realidade, não se trata de uma retórica no vazio, vivendo sobre si e procurando compensar pelas palavras a ausência de uma substância. A retórica de F. Lopes é apenas a superfície trabalhada sublinhando o feitio de um sólido. É um processo convencional só na medida em que faz parte do *métier* do escritor. Os artificios são os que naturalmente convêm ao assunto e há uma adaptação perfeita entre as construções retóricas e a visão dos acontecimentos que o autor nos quer comunicar.

O que talvez seja de sublinhar, ao falar-se das imagens de F. Lopes, é uma vocação poética nem sempre compatível com o processo narrativo e analítico que é o de uma crónica. Encontramos metáforas tão originais e adequadas que dificilmente podemos tomá-las à conta de artifício premeditado. Lisboa, cercada pelos Castelhanos e apertada pela fome, sofria «ondas de aflições» e nos seus habitantes havia um «arrefecimento da esperança». Quando se sabe na cidade que a frota do Porto vai entrar no Tejo, os corações ficam cheios de cuidado e de esperança, e todos, tanto leigos como religiosos, «estavam postos sob o grande manto de tal pensamento». Esta última metáfora é prodigiosa: materializa e condensa toda uma situação psicológica colectiva, não pelo processo descritivo, mas pelo da condensação poética.

É curioso verificar como o nosso tabelião, que assume às vezes o tom de quem em acta pública passa a certidão autêntica dos ditos e feitos, é possuído por uma tão forte tensão poética e como esta imprime uma autenticidade comunicativa, não já documental, mas artística, a todo o seu «falamento».

As epopeias são poemas étnicos. A etnia é essencialmente um grupo unido por laços culturais profundos, de que se toma consciência quando o grupo é agredido do exterior.

§ 69. Fernão Lopes e a epopeia

Fernão Lopes deixou-nos na *Crónica de D. João I* a verdadeira epopeia portuguesa, isto é, o poema étnico dos Portugueses.

O sentimento étnico português é próprio, nessa época, da «gente pequena dos lugares». A aristocracia tinha já a sua própria epopeia, que era a da luta dos povos hispânicos irmanados contra o inimigo mouro. Os seus heróis chamavam-se Cid Campeador, conde Fernão Gonçalves e outros nomes de cavaleiros desta guerra santa, de que a *Crónica Geral de Espanha de 1344* nos conserva a memória e cujo símbolo, comum a toda a Península, é o apóstolo Santiago.

Mas, na guerra peninsular de 1383-85, a «gente pequena dos lugares» tomou consciência da sua identidade étnica particular; o inimigo com quem se defronta o povo eleito chama-se Castela. Santiago, símbolo da Espanha (e, como tal, da aristocracia portuguesa), foi sentido como símbolo dos Castelhanos e, durante algum tempo, São Jorge, patrono dos Ingleses, foi invocado como grito de guerra. E por sob a epopeia hispânica tradicional nasce a epopeia propriamente portuguesa, que procura revestir-se do mesmo prestígio de santidade que tinha a guerra contra os Mouros: «e parecia que lutavam pela fé!»

Fernão Lopes deu expressão a esta auto-revelação étnica já tardia. Fez em prosa cronística o que os jograis dos séculos XI e XII tinham feito para a consciência hispânica dos cavaleiros da Reconquista. Com ele, uma realidade humana que jazia ignorada ao rés da terra, sob a copa da tradição cavaleiresca hispânica, nasce para a luz e procura santificar-se.

Naturalmente, a epopeia de Fernão Lopes assume formas que não cabem dentro do género épico, considerado sob o aspecto estritamente literário, a começar pela atitude crítica de historiador em que se coloca o nosso tabelião geral. Mas, no fundo, isto importa pouco,

até porque os poetas épicos tinham o sentimento de narrar casos acontecidos. É essencial na epopeia o sentimento de que a narração corresponde à realidade, sentimento que resulta da própria consciência de que o percurso da história coincide com o cumprimento dos valores imanes no sujeito. Somente, numa época e numa situação em que a narrativa histórica tinha de utilizar fontes escritas e documentais, Fernão Lopes deu à convicção de objectividade, própria dos poetas épicos, uma aparelhagem crítica que falta nas epopeias tradicionais. Investigou com escrupulo e rigor justamente na medida em que para ele não podia haver contradição entre a verdade objectiva e o sentimento subjectivo do sentido da história. E é esta mesma inteireza que lhe permite criar uma obra a que bem cabe a expressão de autenticidade poética.

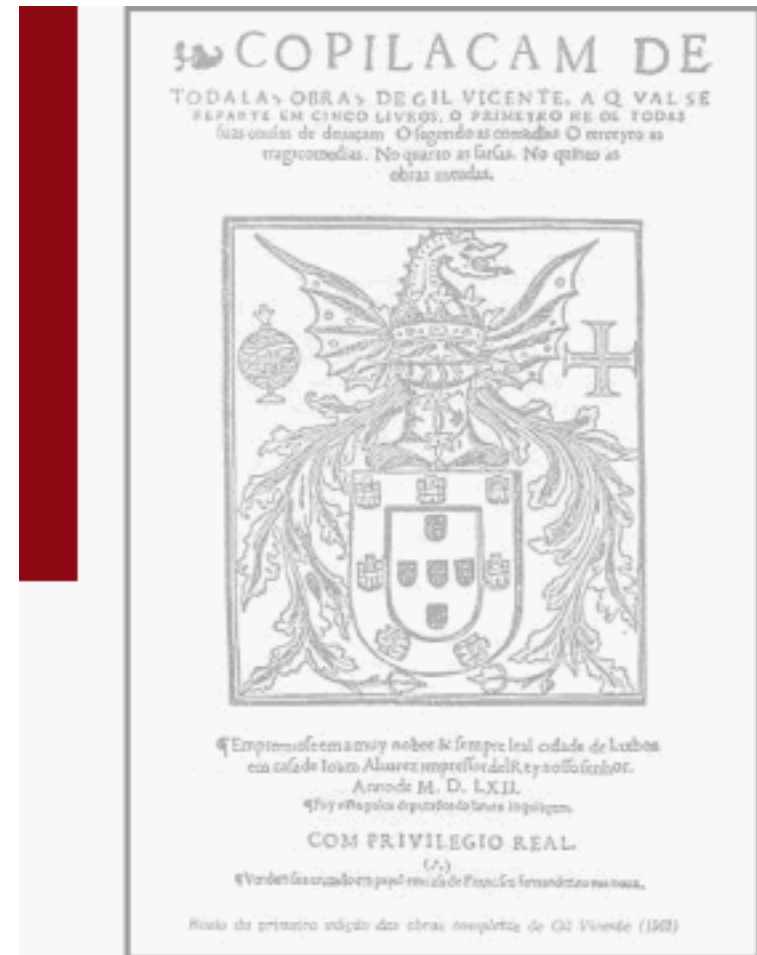
Este momento privilegiado da comunidade portuguesa não voltará a reproduzir-se com uma expressão tão pura e tão forte. Mais de cem anos depois de Fernão Lopes, a nostalgia de uma epopeia para os feitos notáveis dos Portugueses inspirou *Os Lusíadas*, mas este poema é uma construção engenhosa em que o autor não se identifica com os acontecimentos e integra novamente a tradição cavaleiresca hispânica, proscrita por F. Lopes, articulando-a com a da luta contra os Bárbaros, ideia que se encontra já em Heródoto.

5.2 Gil Vicente

“Decerto a riqueza poética do teatro vicentino está muito mais chegada à nossa época do que à época clássica. E permito-me aqui um pequeno parêntese. A pintura do fim do século XV descobriu a terceira dimensão, a perspectiva. E isso dava-se no sentido da imitação da Natureza – o objectivo que desde Aristóteles se propunha à Arte. Mas tratava-se de uma perspectiva relativa a um ponto único, a de um sujeito que pára e observa numa única direcção. Toda a arte da Idade Média foi condenada e apelidada de bárbara, em nome desta perspectiva, deste ponto de vista único. Ora, se a descoberta da perspectiva constituiu realmente um progresso, a condenação de toda a pintura que a desconhecia representou um empobrecimento, uma prisão, de que a evolução posterior da pintura nos veio libertar.

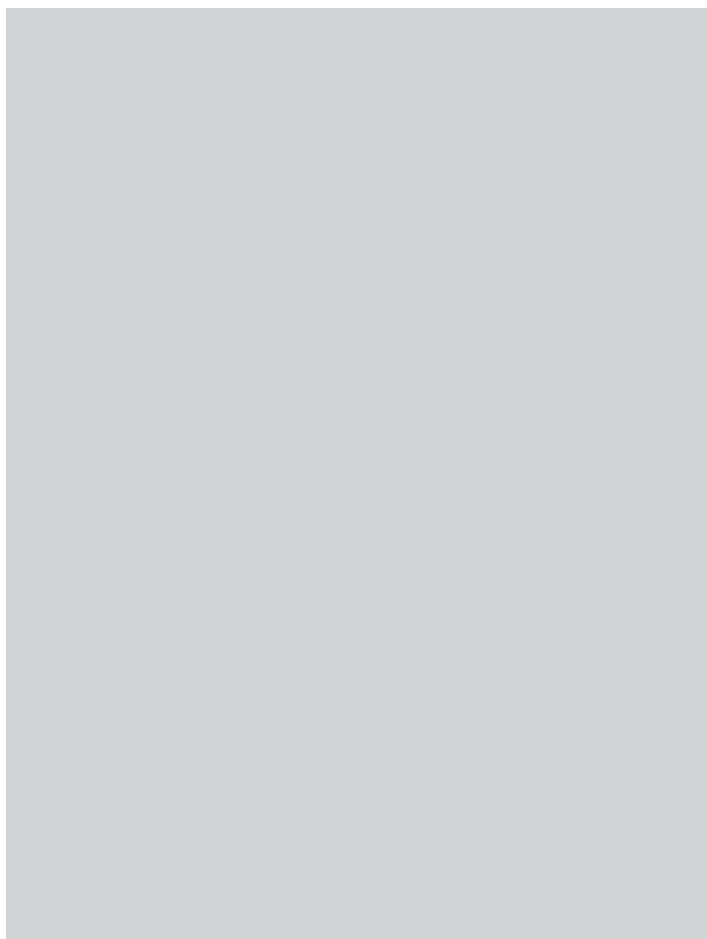
O teatro clássico, com as suas três unidades, que visavam também a imitação da Natureza, faz-nos pensar na pintura clássica – na sua exactidão, no seu realismo, mas igualmente no seu empobrecimento, na sua escravidão. As experiências modernas trouxeram-nos uma libertação, um alargamento da nossa visão. E compreendemos agora que na arte medieval existiram formas que nem por terem sido desprezadas após o Renascimento deixam de ser formas válidas que a Idade Moderna de modo algum sepultou”.

António José Saraiva, “Gil Vicente e Bertolt Brecht - O papel da ficção na descoberta da realidade”, in António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Publicações Europa-América, 3.ª Edição, Lisboa, 1972, Vol. II, p. 325 (publicado inicialmente no *Vértice*, n.º 204, de Setembro de 1960)



5.2.1 *Teatro de Gil Vicente* - Prefácio

António José Saraiva, *Teatro de Gil Vicente*, Apresentação e Leitura de António José Saraiva, Portugalí Editor, Lda., 6.ª Edição, Lisboa, s.d., pp. 7-22.



PREFÁCIO

Gil Vicente nasceu no reinado de D. Afonso V, alguns anos antes ou alguns anos depois de 1465, e faleceu entre 1536 e 1540. Testemunhou, portanto, as lutas políticas do reinado de D. João II, a descoberta da costa africana, a chegada de Vasco da Gama à Índia, as conquistas de Afonso de Albuquerque, Francisco de Almeida e outros, a transformação de Lisboa no cais mundial da pimenta, o fausto do reinado de D. Manuel, a construção dos Jerónimos, do convento de Tomar e de outros monumentos, as perseguições sangrentas aos cristãos-novos e, finalmente, os começos da crise do reinado de D. João III, que trouxe a Inquisição, a Companhia de Jesus e o ambiente simultaneamente austero e hipócrita que ele próprio personifica na figura de Frei Paço, e que Camões definirá como uma «austera, apagada e vil tristeza». Viveu, justamente na época do reforço do poder real absoluto, instrumento da alta nobreza que ocupava as principais posições nos exércitos, na administração e no comércio coloniais, e na da decadência correlativa da influência política e cultural da burguesia que fizera a revolução de 1383. Traz ainda na sua formação, provavelmente provinciana e popular, o sentimento das antigas liberdades vilãs que limitavam o poder real, inspira-o o espírito crítico e realista característico da burguesia e a alegria de um povo que pouco antes de 1450 parecia ter atingido a sua plenitude ha-

mónica, mas entra bem dentro da fase em que esta plenitude cede o lugar ao estalar das contradições, à apatia política de uma população subjugada pela aristocracia feudal e clerical e ao apagamento progressivo da consciência nacional, que tornará possível a perda da nacionalidade em 1580.

Ignora-se a profissão e a condição social de Gil Vicente. O nome de Vicente, que não é fidalgo, sugere uma origem popular ou burguesa. Certo genealogista do século XVI dá-o como natural de Guimarães. Quanto à profissão aceita-se geralmente que este Gil Vicente é o famoso ourives do mesmo nome que cinzelou a custódia de Belém com o ouro trazido de Quíloa por Vasco da Gama, em 1503, no regresso da sua viagem à Índia. Mas é difícil conciliar a formação de um ourives nesta época com a de um homem de letras como é o nosso Autor, além de que este ourives, que tinha a seu cargo enormes empreitadas, era certamente muito rico, e o Gil Vicente dos autos se declara pobre. Há outro genealogista, também do século XVI, que faz de Gil Vicente mestre de Retórica do rei D. Manuel, o que é mais aceitável. O certo é que durante cerca de trinta e cinco anos o nosso Autor foi nas cortes de D. Manuel I e de D. João III uma espécie de organizador encartado dos espectáculos palacianos, com o encargo de festejar nascimentos e casamentos, chegadas e partidas de reis e príncipes e os dias solenes na corte, como o Natal e a

Páscoa. Os seus autos nasceram das festividades palacianas, comemorando o primeiro deles, o Monólogo da Visitação, o nascimento do futuro rei D. João III em 1502.

É certo também que alcançou nas cortes de D. Manuel e de D. João uma situação de prestígio e talvez de valimento que lhe permitiu certas liberdades e audácias, aliás acordes com o ambiente intelectual renovador e agitado do primeiro terço do século XVI a que o nosso País não escapou. Foi aquela situação privilegiada que tornou possível a Gil Vicente pregar aos frades de Santarém um sermão, em 1531, em que os censurava por terem alarmado a população da cidade fazendo-lhe crer que o terramoto ocorrido em Fevereiro daquele ano fora uma manifestação da ira de Deus por se consentirem em Portugal os cristãos-novos. Neste sermão explicou Gil Vicente aos frades que o terramoto era um fenómeno natural, e que os Judeus deviam ser convertidos sem violência, pela persuasão.

Gil Vicente soube aproveitar a sua situação na corte para uma crítica atrevidíssima de diversos vícios sociais, especialmente relativos à nobreza e ao clero. Mas fazia-o aparente ou realmente de acordo com o rei, a quem interessava por vezes castigar certos abusos, e que, frequentemente, por virtude da sua política de concentração do poder eclesiástico na família real, de apropriação dos rendimentos eclesiásticos e de reforço da autoridade real em face da autoridade da Santa Sé, entrou em con-

flito com o clero. A Exortação da Guerra é representada com o fim bem específico de conseguir fundos para a expedição de Azamor e de obrigar o clero português a ceder o terço dos seus rendimentos para a «guerra santa», direito que o rei D. Manuel alcançara enviando para esse fim ao Papa a famosa embaixada de Tristão da Cunha. Mas a crítica de Gil Vicente vai, naturalmente, muito além das intenções do rei, que lhe serviam de ocasião.

A carreira teatral de Gil Vicente termina em 1536 com a representação da Floresta de Enganos. Depois da sua morte a corte manteve fielmente o valimento que lhe dera em vida, e os seus autos continuaram a ser representados (não todos certamente). A viúva de D. João III protegeu contra a Inquisição a publicação completa das suas obras em 1562, sob o título Copilação de todas as obras de Gil Vicente.

O teatro vicentino é, pode dizer-se, uma criação original de Gil Vicente a partir de elementos tradicionais dispersos legados pela Idade Média.

No teatro medieval encontramos encenações de passagens da Bíblia e das vidas dos santos («mistérios» e «milagres»), a que correspondem na obra de Gil Vicente os Mistérios da Virgem, mais conhecidos por Auto de Mo-fina Mendes, o Auto da Canancia, o Breve Sumário da

História de Deus e outras obras. Encontramos também autos simbolistas, em que através de alegorias se apresenta o esquema teológico da queda e redenção do Homem ou o da disputa da Alma entre o Bem e o Mal, género de que é um excelente exemplo o Auto da Alma. Encontramos ainda a farsa versando sobre tipos e instituições sociais, que no nosso volume está representada pela Farsa de Inês Pereira e por Quem Tem Farelos?

Não se conhecem em Portugal anteriormente a Gil Vicente realizações teatrais deste ou de outro tipo. Mas certas referências em textos legislativos e eclesiásticos revelam que se realizavam representações religiosas profanas, que não deviam passar de esboços muito rudimentares. Nos seus autos religiosos e nas suas farsas Gil Vicente desenvolveu esses esboços e transformou-os em verdadeiras obras literárias.

Existiu, por outro lado, um género de espectáculo próprio das solenidades da corte: o momo, luxuosamente montado, com encenações aparatosas de castelos, navios, mares, rochedos, etc., e figuras humanas que se limitavam à representação mimica de uma acção simbólica. Gil Vicente transformou estes espectáculos mudos em teatro falado, nas Cortes de Júpiter, Frágua do Amor, Auto da Lusitânia, e outros autos.

Além destas formas rudimentares de espectáculo teve o nosso Autor fontes de inspiração literária. Foram elas especialmente as éclogas de Juan del Encina, muito

conhecidas na corte portuguesa, que Gil Vicente transformou em autos pastoris, movimentados, inspirados na observação directa dos costumes, mentalidade, linguagem e folclore dos camponeses; as comédias de Torres Naharro, que podem ter-lhe sugerido obras como a Exortação da Guerra e o Auto da Fama; e o romance de cavalaria, que adaptou ao palco em autos narrativos, como o D. Duardos e o Amadis de Gaula.

Provindo de todas estas fontes, o teatro vicentino apresenta-se muito variado nas suas formas. Podemos distinguir os seguintes géneros:

O auto pastoril, monólogos ou diálogos de pastores, com frequentes recheios de lirismo folclórico;

A moralidade religiosa, versando o tema da Redenção, com figuras alegóricas;

As narrações bíblicas ou de vidas de santos, como o Auto de Mofina Mendes, o Breve Sumário da História de Deus ou o Auto da Cananea;

A fantasia alegórica, em parte proveniente dos momos, e que lembra as nossas «revistas», como o Auto da Lusitânia, o Auto da Feira, a Romagem de Agravados;

A farsa episódica, que tem por assunto um simples quadro, ou séries deles soltos, como Quem Tem Farcos?, o Juiz da Beira;

O auto narrativo, que é a transposição teatral de um romance ou de um conto, seja um romance de cavala-

ria, como o D. Duardos, seja uma história realista de amor, como o Velho da Horta, ou seja um conto de costumes, como o Auto da Índia ou a Inês Pereira.

Considerando a estrutura formal destes géneros, podemos reduzi-los a três tipos: a alegoria, o quadro, ou episódio, focando um flagrante da vida real, e a narrativa. Mas a alegoria serve em geral para emoldurar um conjunto de quadros, como se verificã na Barca do Inferno ou no Auto da Feira. De modo que em última instância a alegoria e a narrativa são os dois pólos entre os quais oscila o teatro vicentino quanto à sua estrutura.

Destes, o que mais se aproxima do teatro como actualmente o concebemos é a narrativa, mas não encontramos nela o que hoje consideramos essencial, que é a unidade de acção. A unidade da peça reside em geral na personagem que dá motivo às diversas acções, como a Inês Pereira, que se revela através dos seus dois sucessivos namoros e casamentos. Também não há conflitos de caracteres, se bem que num ou noutro episódio se esbocem conflitos psicológicos, e que a Comédia do Viúvo se aproxime, pela sua simplicidade de entreccho, da comédia moderna. Venh a propósito notar que o auto narrativo foi em nossos dias praticado por Bertolt Brecht em peças como Mãe Coragem e o Círculo de Giz Caucasiano. Esta última é um verdadeiro auto vicentino, e oferece até na sua personagem principal uma variante do Juiz da Beira: o juiz que, por falta de senso comum, faz

prevalecer a pura justiça contra os preconceitos reinantes. A analogia entre Gil Vicente e Brecht resulta não apenas de uma intenção análoga de crítica social mas principalmente de uma idêntica concepção do espectáculo teatral. Num e noutros as peças narrativas constituem um género com as suas características próprias, uma espécie de história contada com personagens, que não deve ser apreciado unicamente como aproximação da comédia como a fixou Molière.

Passando à alegoria convém distinguir as duas funções que ela desempenha no teatro vicentino. Há a alegoria que serve apenas para emoldurar o espectáculo e fazer coexistir dentro dele figuras e cenas muito variadas, tais como diversos tipos sociais, personagens mitológicas ou simbólicas, trechos líricos, etc. Por exemplo, o Auto da Feira enquadra dentro da alegoria da feira a que todo o mundo acorre, feirantes como Roma, símbolo do papado, anjos e diabos, casais desavindos, simples pastores, e outros ainda. Há, por outro lado, a alegoria a que chamariamos simbólica, que é ela própria o assunto e a alma da peça. É o caso do Auto da Alma, cujo tema é a própria teoria cristã da alma, considerada como uma caminheira perseguida pelo Diabo, amparada pelo Anjo-custódio e salva graças ao sacrifício de Cristo. Participando de uma e outra encontramos os Autos das Barcas.

Este segundo género de alegoria tem a sua estética própria, que se baseia no contraste entre o realismo descritivo do mundo concreto e o simbolismo poético usado para caracterizar o mundo espiritual. No Auto da Alma esse contraste de estilos, expressivo de um contraste de concepções de vida, faz desta obra uma das mais altas realizações da arte medieval.

Quanto à alegoria que serve de moldura, permite organizar dentro de uma unidade puramente formal e extrínseca às personagens uma grande variedade de representações, desde a farsa ao lirismo. As peças deste género resultam no seu conjunto em verdadeiras composições poéticas encenadas e a unidade dos seus vários episódios ou quadros é, nos melhores casos, o que poderia chamar-se uma unidade poética, e não propriamente dramática.

O teatro de Gil Vicente, em resumo, que só conhece vagos, embrionários e desconexos antecedentes, é uma criação original e ímpar, atestando um prodigioso poder de invenção, e tem de ser apreciado por nós segundo o seu próprio padrão.

É enorme a galeria das personagens vicentinas. Descontando os diabos, os anjos, as figuras mitológicas, lendárias, alegóricas, e os heróis de cavalaria, são todas tipos sociais. A sua psicologia é uma psicologia de grupo social, e não uma psicologia individual. Através delas é-nos dado o comportamento e a mentalidade do Fidalgo,

do Escudeiro, do Frade, do Homem de leis, do Piloto, do Oficial mecânico, do Ratinho da Beira, da Moça de vila, da Parteira, da Alcoviteira, da Velha gaiteira, etc., etc. Mas nem por serem tipos sociais estas personagens deixam de ser indivíduos vivos, de impressionante presença. As suas reacções têm a lógica das coisas naturais. Inês Pereira, o tipo da burguesinha casadora, é uma criatura de relevo saliente, magistralmente observada no seu comportamento. E a arte teatral de Gil Vicente revela-se, por exemplo, na maneira como de um curto diálogo faz nascer uma personalidade definida como a Isabel de Quem Tem Farelos?

Os tipos vicentinos abrangem o conjunto da sociedade portuguesa da sua época. Na base está o camponês «pelado» por fidalgos e clérigos, a cuja voz Gil Vicente dá acentos comoventes. No cume estão os clérigos de vida folgada e os fidalgos presunçosos e vãos, que vivem, uns e outros, de confiscar o trabalho alheio, ajudados pelos homens de leis e pelos altos funcionários, que fabricam «alvarás» em benefício dos seus afilhados. A volta dos fidalgos enxameiam os escudeiros, ociosos, gabarolas e «rascões», que dão caça aos dotes das burguesas remediadas. Têm especial vigor os tipos do que poderíamos chamar a «classe média» desta hierarquia: a «moça de vila» e o escudeiro. É de notar a quase ausência de artífices e negociantes, o que talvez se explique pelo próprio ponto de vista burguês em que se coloca

Gil Vicente, e o leva a focar principalmente as personagens características do mundo feudal: os beneficiários das rendas senhoriais (clérigos e fidalgos); o seu séquito miserável, mas igualmente ocioso (escudeiros), e as suas vítimas (camponeses). Daqui resulta que, porventura, o quadro pintado por Gil Vicente é um pouco mais arcaico do que a realidade que lhe serviu de original. O tipo mais frequentemente e duramente satirizado é o clérigo: quase não há peça em que ele não apareça como alegre gonador da vida. Todo o sistema, tal como o observa o nosso Autor, assenta na espoliação do camponês.

O senso da realidade objectiva manifestado nos tipos vicentinos é apenas uma das faces de uma obra multiforme. A sua mordacidade satírica, contrariamente ao que sucede com Molière, não traduz uma sensibilidade estreitamente prosaica, penetrante, mas unilateral. Não é de mais insistir no papel da fantasia no teatro vicentino. O realismo satírico integra-se em conjuntos poéticos, é um elemento de composição poética. Também aqui se poderia fazer uma aproximação entre Gil Vicente e Brecht. No Auto da Feira, por exemplo, o retrato satírico do Diabo e dos camponeses faz parte do conjunto a que pertencem igualmente a pureza dos anjos e a simplicidade também angélica dos pastores. A imaginação de Gil Vicente nunca se deixa fechar dentro dos limites da realidade descrita e observada: fica de fora ou, pelo menos, com a porta aberta para a fantasia; serve-se dela

em vez de a servir. Isso lhe permite utilizar o paradoxo para criticar as convenções, e o paradoxo é a fantasia pegando na chamada realidade, levando-a às suas consequências absurdas. O Diabo vicentino é muitas vezes o instrumento do paradoxo: ele demonstra, defendendo-a, o absurdo da astrologia (Auto da Cananea), ou, encarnando-a, a inanidade de uma concepção «realista» da vida (Auto da Alma). Outro criador de paradoxos é o Juiz da Beira: as suas sentenças, aparentemente ineptas, põem em causa as normas da moral corrente, enraizadas até ao ponto de se confundirem com o senso comum.

O mundo poético de Gil Vicente é o mais rico da nossa literatura. E como que uma cristalização do enorme tesouro do folclore peninsular. É o Universo reflectido na linguagem e na poesia tradicional: os campos floridos e as searas onde se escondem os amantes, as cigarras e os sapos e os bichos-de-conta que se fartam das migalhas de Deus, os rios embravecidos de Inverno, o mar de prata debaixo das estrelas, o cio universal de Maio, os barcos embandeirados vogando para países de lenda, tudo quanto ancestralmente os homens cantaram. E é todo o cabedal da Humanidade no estado a que a mentalidade popular os reduziu: Júpiter ao lado de Noé, que dança todo nu, Salomão que quer casar com a Sibila, o Diabo que vai buscar Ulisses ao inferno pagão, Vênus e a Fé personificada, a Virgem olhando o seu

gádo, o Sol visitando Lisibea na gruta, Anibal que enaltece o rei D. Manuel, e a Mofina Mendes, de antiquíssima tradição, protectora de Carlos V, dançando com o seu pote de azeite, e toda esta gente lendária movendo-se por entre gaitas e pandeiros e um coro de pastores festivos que deseja bom casamento aos anjos. As velhas canções peninsulares que o vento das serras leva e a poesia da Bíblia, ora na sua gravidade litúrgica, ora na sua grandeza, ora na sua familiaridade, enriquecem este conjunto.

Se quisermos definir a personalidade poética de Gil Vicente, teremos, porventura, de nos lembrar das Laudes de S. Francisco de Assis e das odes de Walt Whitman, acrescentando, todavia, que o nosso Autor beneficiou dos recursos que permite o cenário plástico e a realização a múltiplos personagens, sem, por outro lado, se deixar limitar pela verosimilhança teatral. Poderíamos falar de algo como um panteísmo na poesia de Gil Vicente, que é como que uma exteriorização verbal do Cosmos na inesgotável diversidade dos seus acidentes.

Dentro deste ângulo de visão teria o maior interesse o estudo da língua de Gil Vicente. É uma língua intencionalmente enriquecida de variantes: as mesmas palavras aparecem na sua forma arcaica e na sua forma moderna (para a época), nas formas populares e na forma de corte, na pronúncia portuguesa e na pronúncia hispanizante, e de mistura até, por vezes, com fra-

seado latino popularizado pela escola e pelos officios religiosos. Numerosas palavras do vocabulário vicentino, com as suas variantes, podem dizer-se verdadeiros leques de declinações expressivas de camadas sociais, de regiões e de tipos mentais. E o filólogo tem ali um bom repasto de singularidades, como, inclusivamente, textos numa lingua indefinível em que se mistura o Português e a Castelhamo. Não está averiguado qual fosse o substrato regional da lingua vicentina, e esse problema não deve fazer-nos esquecer que ela é uma criação imaginosa, em parte de origem puramente literária (como, por exemplo, o saiaaguês atribuído aos pastores dos primeiros autos, que não passa de uma imitação de Juan del Encina), Numerosos aforismos, frases feitas populares, farrapos de canções, alusões folclóricas, imagens tradicionais ajudam a fazer da lingua vicentina uma expressão viva e sugestiva daquela cristalização do folclore peninsular e daquela mundividência poética que tentamos caracterizar.

A substância da obra de Gil Vicente não se traduz nem se esgota facilmente em sentenças. Não é fácil transpô-la em prosa discursiva. Todavia, o Autor tem uma ideologia bem definida sobre certos tópicos, e a sua obra é, em grande parte, de combate ideológico. A sua crítica da sociedade feudal em um critério moralista, e não oferece para ela qualquer alternativa. Condena o fidalgo pela sua soberba, o artífice pela sua

cobiça, o clérigo pela sua devassidão, e tem pelo camponês a simpatia do Sermão da Montanha pelos humildes e espoliados. A sua antipatia pelos valores feudais é evidente, mas a crítica que lhes faz é de raiz evangélica, por um lado, e de inspiração popular, por outro, não lhes contrapondo os valores burgueses, ainda então mal definidos.

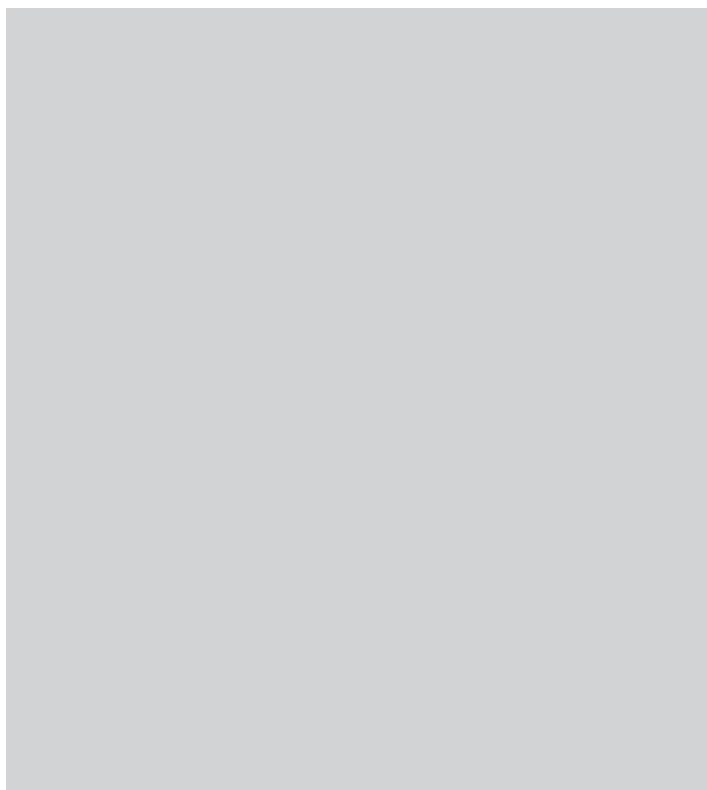
Mas já no domínio religioso o seu pensamento é mais definido e positivo. Na sua época a cisão da Igreja do Ocidente não estava ainda consumada. Entre os adeptos do Papa e os de Lutero havia uma gradação de nuances, algumas das quais cristalizaram à volta de Erasmo, defensor de uma reforma, mais substancial do que formal, dentro da hierarquia que tinha o Papa por cabeça. Gil Vicente, que não poupa nas suas críticas a Roma papal, não se conforma credulamente com a tradição medieval que o Concílio de Trento viria a consagrar como ortodoxa.

O seu cristianismo está impregnado da primitiva inspiração franciscana, inimiga em geral do formalismo, avessa à hierarquia, reconciliada com a Natureza. Foi certamente completado com a influência do franciscano catalão Raimundo Lúlio, que elaborou uma teologia que ao fim e ao cabo identifica Deus como o Ser, anulando a sua transcendência e pessoalidade, e apontando na direcção do panteísmo espinosiano. Nesta cepa veio enxertar-se a influência de Erasmo, hoje documentada

com provas irrefragáveis. Erasmo combate em geral o formalismo religioso e, por consequência, as cerimónias, as orações mecânicas, a venda de indulgências, as romarias e todas as manifestações externas do culto, para, em troca, propor o que ele entende ser o verdadeiro espírito evangélico. Gil Vicente alinha inteiramente com Erasmo, e é fácil encontrar nos seus autos, juntamente com a sátira do clero, a crítica dos ritos e cerimónias indicadas, especialmente a das indulgências, largamente discutidas no século XVI, a das orações mecânicas e até a das romarias. No seu sermão aos frades de Santarém foi até ao ponto de criticar em nome do Deus de Raimundo Lúlio, identificado com a concepção de uma ordem racional da Natureza, a crença nos milagres, que ele reduzia ao menor número possível. O que há de mais notável e audacioso ideologicamente no nosso Autor é, porventura, a crítica através do paradoxo da noção vulgar de Deus. O lavrador João da Murtinheira queixa-se na Romagem de Agravados de que Deus lhe tem rancor e o persegue por ele ser pobre, mandando-lhe o sol quando era precisa a chuva, destruindo-lhe as searas com a geada, fazendo-lhe morrer os parentes, etc., o que é, provavelmente, uma forma de criticar aqueles que vêm em Deus um protector pessoal susceptível de ser influído por orações ou outros ritos propiciatórios.

5.2.2 “Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval”

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 50-68.



GIL VICENTE E O FIM DO TEATRO MEDIEVAL

VIDA E OBRAS

Podê dizer-se que não está ainda identificada a personalidade de Gil Vicente. Será ele um ourives do mesmo nome, seu contemporâneo? Este ourives Gil Vicente, cuja vida está documentada pelo menos até 1517, é o autor da custódia de Belém, a obra-prima da ourivesaria portuguesa quincentista, teve uma casa importante, e ocupou dentro da sua profissão uma posição destacada que o levou à Câmara de Lisboa, como representante dos «mesteres». O principal argumento a favor da identificação do poeta com o ourives provém de uma anotação feita no século XVI à margem de um documento pelo qual o ourives é nomeado Mestre da Balança da Casa de Moeda de Lisboa. Diz a anotação, que não se sabe de quem seja: «Gil Vicente, trovador, Mestre da Balança». Este documento não é decisivo, e não basta para dissipar as dificuldades que opõem a esta hipótese, a saber: primeiramente, a cultura artesanal de um ourives, feita quase desde o berço nos quadros corporativos, não condiz com a cultura literária revelada nos autos; depois, o poeta mais de uma vez inculca o trabalho literário como seu modo de vida, o que é incompreensível em um dos ourives mais ricos e poderosos de Lisboa, certamente capitalista acaudalado; finalmente, a obra literária de Gil Vicente revela um desinteresse flagrante pelas classes mestrais e industriais, o que é incompreensível num grande industrial representante dos «mesteres» junto da Câmara de Lisboa. Uma tradição que remonta talvez a meados do século XVI dá Gil Vicente como «mestre de retórica» do futuro rei D. Manuel. Mas também não há provas disto. O problema continua, pois, em suspenso.

O que se sabe a respeito de Gil Vicente reduz-se ao seguinte: nasceu à roda de 1465; iniciou a sua actividade como autor teatral em 1502; foi colaborador do *Concioneiro Geral*

de Garcia de Resende. Desempenhou na corte a importante função de organizador das festas palacianas. Recebeu tensões e prémios de D. João III. Alcançou dentro da corte uma situação de grande prestígio, que lhe permitiu, em 1531, por ocasião de um terramoto, num discurso feito perante os frades de Santarém, censurar enérgicamente os sermões terríficos em que aqueles explicavam a catástrofe como resultado da ira divina; na carta em que participava este facto ao rei pronunciava-se contra a perseguição movida aos Judeus. O seu último auto data de 1536, e não deu mais sinal de si posteriormente a esta data. Preparou uma compilação das suas obras que não chegou a concluir.

As obras de Gil Vicente foram publicadas em 1562 por Luis Vicente, seu filho, sob o título *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, e aí inadequadamente classificadas em autos de devoção, farsas, comédias, tragicomédias e obras menores. Esta edição é defeituosa e altera muitas vezes o original, segundo se comprovou pela comparação do texto ali apresentado do *Auto da Barca do Inferno* com o da respectiva edição em folheto publicada e corrigida por Gil Vicente cerca de 1518. É também uma edição omissa, visto que não inclui seis autos que se sabe terem existido, um dos quais foi publicado no século XIX, e dois, que corriam anónimos, só recentemente foram identificados. É provável que estas omissões sejam em parte devidas à censura inquisitorial, assim como uma ou outra alteração do texto original. A 2.ª edição, 1586, está atrozmente mutilada pela mesma censura. Certos autos de Gil Vicente tiveram até ao século XVIII numerosas edições na chamada «literatura de cordel», revelando que ele se tornou um dos mais populares autores da literatura portuguesa. Graças a alguns investigadores, é possível reconstituir, com uma ou outra dúvida, a cronologia das peças vicentinas, importante para acompanharmos a evolução do autor, como segue:

- 1502 — *Monólogo do Vaqueiro* (ou *Auto da Visitação*); *Auto Pastoral Castelhana*.
- 1503 — *Auto dos Reis Magos*.
- 1504 — *Auto de S. Martinho*.
- 1506 — *Sermão perante a Rainha D. Leonor*.
- 1509 — *Auto da Índia*; *Auto da Sibila Cassandra* (?).
- 1510 — *Auto da Fé*.
- 1511 — *Auto dos Quatro tempos* (? ou 1516).
- 1512 — *O Velho da Horta*; *Auto dos Físicos* (? ou 1516).
- 1514 — *Exortação da Guerra*.
- 1515 — *Quem tem farelos*.
- 1517 — *Auto da Barca do Inferno*.
- 1518 — *Auto da Barca do Purgatório*; *Auto da Barca da Glória*; *Auto da Alma*.
- 1519 — (ou 1520). *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia*.
- 1520 — (ou 1521). *Obra da Geração Humana*.
- 1521 — *Auto da Fama*; *Cortes de Júpiter*; *Comédia de Rubena*; *Auto das Ciganas* (?).
- 1522 — *Pranto de Maria Parda*; *Dom Duardos*.
- 1523 — *Farsa de Inês Pereira*; *Auto pastoril português*.

- 1524 — *Comédia do Viúvo*; *Frágua do Amor*; *Auto dos Físicos*.
- 1525 — *O Juiz da Beira*.
- 1526 — *Breve Sumário da História de Deus, seguido de Diálogo dos Judeus sobre a Ressurreição*.
- 1527 — (ou 1528). *Auto das Fadas*; *Auto da Festa*; *Nau de Amores*; *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*; *Farsa dos Almocreves*; *Auto pastoril da Serra da Estrela*.
- 1528 — *Auto da Feira*.
- 1529 — *Triunfo do Inverno*; *O Clérigo da Beira*.
- 1531 — *Jubileu de Amores* (representação em Bruxelas).
- 1532 — *Auto da Lusitânia*.
- 1533 — *Romagem de Agravados*; *Auto de Amadis de Gaula*.
- 1534 — *Auto da Cananeia*; *Auto da Mafina Mendes* (ou *Mistérios da Virgem*).
- 1536 — *Floresta de Enganos*.

ORIGENS DO TEATRO VICENTINO

Durante a Idade Média existiu um teatro religioso, nascido, em parte pelo menos, das representações litúrgicas do Natal e da Páscoa. Os seus géneros principais são, no século XV, o *mistério*, vasta encenação da vida de Cristo e da parte do Velho Testamento que se considerava como «prefiguração» daquela, abrangendo dezenas de figurantes; a *moralidade*, que punha em cena alegorias, abstrações personificadas como os vícios e virtudes, ou tipos psicológicos; o *milagre*, que apresentava situações dramáticas das vidas dos santos, ou em que estes ou a Virgem tinham intervindo miraculosamente; a *farsa*, género particularmente popular, normalmente de intenção satírica. Havia ainda certo género de farsa, a *sottie*, cujos protagonistas eram «parvos» simbólicos de tipos e instituições sociais; e representações mais breves, monólogos como os «sermões burlescos», recitados por actores ou jograis mascarados com vestes sacerdotais.

Os documentos subsistentes não bastam para demonstrar a existência dos principais géneros teatrais medievais em Portugal, nomeadamente do *mistério* (ou representações afins, como o «jogo de Adão», a «Anunciação», a «Natividade», a «Paixão», etc.) e da *moralidade*. Sabe-se, no entanto, que se representavam ou improvisavam sermões burlescos, se mimavam pequenas farsas sobre histórias de clérigos e freiras; e que nas igrejas, por ocasião do Natal e da Páscoa, se realizavam «jogos» e «autos», que se ignora em que consistissem. Na corte representavam-se em ocasiões festivas os «mimos», pantomimas alegóricas muito espectaculares.

Gil Vicente não aparece, no início da sua carreira teatral, como um produto desta tradição mal conhecida. A primeira peça vicentina, o *Auto da Visitação*, é um simples monólogo de um Vaqueiro, concebido para festejar o nascimento de um príncipe, e filia-se directamente em representações de outro poeta palaciano, o castelhano Juan del Encinas, cuja linguagem inclusivamente imita. A corte portuguesa era bilingue, sendo o castelão régio, durante a maior

parte do século XVI, português e castelhano. Por via dos contactos entre as cortes peninsulares, Gil Vicente achava-se mais atento aos poetas palacianos do resto da Península do que à realidade que a sua própria terra lhe oferecia fora da corte. Assim é que os seus primeiros pastores têm a propriedade singular de falar, não o português rústico, mas um dialecto semi-castelhano, semi-leonês, o *saragués*, que Juan del Encina trouxera para a cena.

Mas, à medida que vai avançando e enriquecendo as suas formas e repertório teatral, Gil Vicente vai integrando novos elementos, alguns sem dúvida tradicionais: o sermão burlesco (género que existe na literatura culta espanhola do século XV, e nas representações populares portuguesas da mesma época), a farsa. Vai integrando, por outro lado, novas formas teatrais criadas fora de Portugal, como a comédia alegórica de Torres Naharro, e a moralidade, que tratou de maneira a fazer supor algum conhecimento do teatro religioso europeu, se não preferirmos acreditar que este lançou raízes, hoje ignoradas, em Portugal. E vai principalmente aprendendo a observar a própria realidade nacional: os seus pastores habituam-se a falar o português rústico, surge no palco uma população campesina inteira, pondo muito concretamente os seus problemas perante os espectadores.



Página do *Auto Pastoril Portuguez*
Segunda edição das obras de Gil Vicente, 1586



Página do *Mosilgo da Visitação ou do Vaqueiro*
Segunda edição das obras de Gil Vicente, 1586

São mal conhecidas as condições da encenação vicentina. Mas, pelas poucas referências contidas nas peças, é de conjecturar que de simples representação ao rés do soalho, talvez preparada a dada altura atrás de uma cortina, se tenha passado depois à montagem de um estrado. Neste surgiriam, mais tarde, figurações alegóricas da *barca*, *estalagem*, etc., exigidas pelas moralidades mais complexas. A cena dividir-se-ia, por meio de cortina ou qualquer outro elemento simbólico, em peças como a *Inês Pereira*, a contrastar o exterior da rua com o interior doméstico. Finalmente, certas fantasias alegóricas, como a *Frágua do Amor* ou a *Floresta de Enganos*, exigiram o aproveitamento da complicada carpintaria dos momos já tradicionais na corte.

Destas circunstâncias singulares em que nascem e se desenvolvem, resultam as características muito próprias das peças vicentinas, que em grande parte é difícil reduzir aos géneros típicos do teatro medieval. Já o filho e editor do poeta, Luis Vicente, tentou, como vimos, uma classificação — «cantos de devoção», «comédias», «tragicomédias» e «farsas» — que não corresponde nem à forma das peças nem ao pensamento do autor. É possível, no entanto, distinguir grupos bastante diferentes neste aglomerado:

a) A *moralidade* (peças alegóricas de edificação religiosa, como o *Auto da Alma*, os *Autos das Barcas*, que contém às vezes também, como os mistérios franceses, elementos históricos da Bíblia, tais como o *Breve Sumário da História de Deus*, e os *Mistérios da Virgem*, também chamado *Auto de Mafina Mendes*).

b) A *écloga* ou *auto pastoril* (monólogos ou diálogos de pastores): *Auto pastoril português*, *Auto pastoril da Serra da Estrela*.

c) A *comédia narrativa* (histórias de aventuras inspiradas no romance de cavalaria), como a *Comédia de Rubena*, o *Auto de Dom Duários*, a *Comédia do Viúvo*, o *Amadis de Gaula*, a *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*.

d) A *farsa*, que tem por vezes uma intriga desenvolvida, aproximando-se da comédia clássica, como o *Auto da Índia*, a *Farsa de Inês Pereira*, o *Velho da Horta*, e outras vezes se reduz a um simples quadro, ou a uma série de quadros soltos, como o *Diálogo dos Judeus sobre a Ressurreição*, a farsa que precede o *Auto da Lusitânia*, *Quem tem Farelos*, o *Clérigo da Beira*, a *Farsa dos Almoceves*, o *Juiz da Beira*.

e) A *fantasia alegórica*, que é uma salada de variedades, com números de farsa, de canto, etc., lembrando as nossas actuais «revistas», enquadrada, melhor ou pior, por uma alegoria de conjunto: *Auto da Lusitânia*, *Romagem de Agravados*, *Frágua do Amor*, *Nau de Amores*.

Em grande número de casos é difícil discriminar nitidamente estes géneros: o auto pastoril e a moralidade misturam-se no *Auto da Fé*, no dos *Reis Magos*, no da *Sibila Cassandra*, em que os profetas de Cristo aparecem mascarados de pastores; a fantasia alegórica confunde-se com a moralidade no *Auto dos Quatro Tempos*, que nos apresenta a adoração do Menino-Deus pelas forças da Natureza e pelo próprio Júpiter, e no *Auto da Feira* que, sendo quanto à estrutura uma fantasia alegórica, tem por outro lado uma intenção edificante que o aproxima do teatro religioso.

Se nos lembrarmos de que os próprios autos religiosos apresentam uma estrutura alegórica, e de que, por outro lado, o auto pastoril é apenas uma farsa de pastores, poderemos reduzir o teatro vicentino, quanto à sua estrutura formal, a três elementos: a *alegoria*, a *farsa* e a *comédia narrativa*.

A FARSA

A farsa vicentina apresenta-se-nos sob múltiplas formas, a começar por aquilo a que hoje chamaríamos flagrantes da vida real — tipos e ambientes dados com um poder de evocação realista e um relevo caricatural que o tempo mal esbateu. Por vezes a intenção do autor parece não ser outra senão a de nos transmitir o que lhe foi dado observar. Na *Comédia de Rubena* apresenta uma inesquecível cena de parto animada de uma trágica e burlesca brutalidade; na introdução ao *Auto de Lusitânia* faz-nos assistir à vida doméstica de uma família de judeus, num quadro sereno, sugestivo de um ambiente tépido e quase inocente, sem a intenção anti-judaica que anima o episódio do *Diálogo sobre a Ressurreição*; uma cena singular da mesma *Comédia de Rubena* mostra-nos crianças a brincar e a falar a sua linguagem característica. Nestes e noutros casos falta um claro propósito satírico.

Juntamente com o poder de captar o real, revelam estas cenas o talento específico do homem de teatro, que consiste em transmitir o resultado da observação através da fala das personagens e das suas relações mútuas dadas pelas situações, pelo diálogo, pelo gesto. Cada personagem de Gil Vicente, com a sua linguagem típica, as suas pragas, anedotas e histórias, rezas, cantares, o seu jeito próprio de pegar no interlocutor, evoca um mundo inteiro sobre o palco. Uma serrana que salta no tablado parece trazer consigo a serra florida, e o gado, e um folclore antiquíssimo, e o próprio vento das cumetadas; a parteira que entra no quarto de Rubena é uma realidade animal e mágica, ao mesmo tempo que vem arejar vigorosamente o bortalho sentimental da menina desfrutada.

Surgem a cada passo estes quadros da vida real, nos autos religiosos, cavaletrescos, nas fantasias alegóricas, onde menos parece que são chamados: surgem e vão-se, sem terem tido tempo para se organizar numa intriga. É assim que, atrás do *Judeu* que devia expor o prólogo do *Auto da Lusitânia*, vem à cena toda a atmosfera íntima de uma família judaica que tão depressa se some como nascera no espelho mágico.

Mas Gil Vicente cultivou sobretudo a farsa com propósito satírico, cuja acção reduz mais frequentemente a uma anedota burlesca: o caso de um doutor galante que se deixa surpreender em trajos de escrava negra (*Floresta de Enganos*); o de um escudeiro namorado e pobre, corrido pela mãe da moça, sob uma chuva de troça e de sarcasmos (*Quem tem Farelos*); o de um padre que despacha as matinas apressadamente, antes de ir para a caça, mastigando com o latim canônico toda a sorte de comentários sobre a casa, a família, os negócios, etc., (*Clerigo da Beira*). Por vezes não é uma anedota única, mas uma série delas sem ligação intrínseca: o *Clerigo da Beira* desentola sucessivamente a história das matinas, aludida, a do rústico roubado na corte, a do preto ladrão. Nem sequer existe aqui a unidade dos prota-

nistas, visto que novas personagens vão entrando e vão ficando, enquanto desaparecem as que já estavam no palco.

Gil Vicente parece ter sentido a necessidade de um género cómico-satírico de maior fôlego do que estas simples anedotas burlescas, capaz de abranger os vários aspectos de uma instituição ou de um tipo. O seu instinto dramático procurava algo de semelhante à comédia de intriga, como a havia de fixar Molière. Assim, a par da farsa *Quem tem Farelos*, onde surpreendemos um instante apenas da vida da moça burguesa que se quer afidalgar pelo casamento, criou Gil Vicente a *Inês Pereira*, onde nos faz assistir a toda a história desta personagem típica: sua vida matrimonial, a morte do primeiro marido, o segundo casamento, as suas aventuras galantes extra-conjugais, tudo narrado ao longo de uma sequência de episódios que não têm unidade de tempo (visto abrangerem o espaço de muitos meses) nem de acção, estando ligados entre si unicamente pela identidade da personagem central. Gil Vicente não conseguiu resolver aqui o problema técnico da comédia de costumes: encontrar uma acção única que ponha à prova os caracteres, problema anteriormente resolvido pelo teatro da Antiguidade, que Gil Vicente não conhecia. Parece todavia ter-se encontrado muito próximo dessa solução no *Auto da Índia*, onde foca o comportamento da mulher dum expedicionário ao Oriente

AUTO DO JUIZ DA BEIRA



AUTO FEITO POR GIL VICENTE, REPRESENTADO NA MOÇA PALMOLA Rey Dom João, em Alarcón. Em que se trata a legitimidade.

Fra. João de S. João
Fra. João de S. João
Fra. João de S. João

Cajado velho
Fra. João de S. João
Fra. João de S. João

E ali vem quatro trovões demandando bom afago, que trouxe de seu Day. He obra muy graciosa.

LISBOA OCCIDENTAL

Na Officina de BERNARDO DA COSTA CARVALHO, Imp. e Ed. da Rua da S. Joana, n.º 10, Lisboa.

ANO DE 18. DCC. XXXI
Com a venda de 100 exemplares

Auto de Inês Pereira.



Feito por Gil Vicente, representado ao muito alto, e muy poderoso Rey Dom João o terceiro no seu reinado de Alarcón: Era do tempo de D. D. João. O seu argumento he, hum exemplo comum que o homem mais quer o alho que me leu, que cauallo que me derrubo. As figuras são as seguintes. Inês Pereira, sua mãe, Lianes vas, Pedro marquez, o seu judeu, hum chamado Lianes, e outro fidal. Hum Escudeiro, com hum seu Almoço, hum Ermitão.

Entre logo Inês Pereira, e finge que ella luraan do fado em casa a cantar esta cantiga.

entre a partida e o regresso deste. A acção não se dispersa, e dois simples episódios — a embrulhada resultante do encontro dos dois galantes sôfregos, e a chegada do ausente — bastam para dar o estofa e a medida da personagem central. O último destes episódios, sobretudo, é uma obra-prima de senso teatral e cómico.

A farsa independente, com principio, meio e fim, é, todavia, um género relativamente pouco cultivado por Gil Vicente. A maioria dos seus tipos cómicos e dos seus flagrantes da vida real não chegaram a estruturar-se numa acção autónoma: passam rápidos, quise em desfile, monologando ou dialogando, como passam na *Romagem de Agravados* os fidalgos, os lavradores, os clérigos, os pastores, as regateiras, as freiras, no cambaio da sua romaria. Estas personagens e as curtas cenas a que dão lugar, sem acção independente, enquadram-se em conjuntos que lhes são exteriores. Só por excepção a unidade das peças vicentinas é criada pelos protagonistas e pelas suas relações mútuas: só por excepção é ela uma unidade dramática.

A ALEGORIA

Gil Vicente integra a grande maioria da numerosa população dos seus figurantes dentro de ficções alegóricas. A alegoria amolda-se a todas as fantasias, e é capaz de receber todo o recheio que o autor queira dar-lhe, desde o lirismo mais guttado à mais vulgar cabriola de palhaços. Só na medida em que compreendermos que a alegoria é a forma típica do teatro vicentino, poderemos entender a natureza especial deste teatro, entendê-lo segundo o padrão que tinha em vista o próprio autor, e não segundo os padrões que do teatro antigo conduzem ao teatro moderno, através de Shakespeare, Racine, Molière, etc..

A análise do *Auto da Feira* far-nos-á compreender a função da alegoria no teatro vicentino: imagina o Autor uma feira universal onde se merca de tudo, desde os enganos do Diabo até às virtudes celestiais; acorrem os compradores com os seus desencontrados interesses, dirigindo-se ora ao Anjo, ora ao Diabo, em busca do que procuram. Dentro deste esquema, Gil Vicente fantasiou entre os feirantes toda uma série de situações, e de diálogos característicos. Roma, isto é, o Papa e a corte pontifícia, atormentada por guerras constantes, pretende comprar a paz mas só oferece, em troca, jubileus, indulgências e outras mercadorias com que neste mundo se afirma o seu poder; e o Anjo recusa-se a aceitar o negócio, oferecendo-lhe antes, em troca da paz, pobreza, consciência e outras virtudes; duas mulheres procuram artigos de vestuário e bugigangas, mercadoria que o Anjo lhes não pode vender; acorrem maridos na intenção de feirar as mulheres; vêm pastores e pastoras, que na sua simplicidade julgam que Nossa Senhora é uma pastora, que o céu está cheio de gado farto e nédio, e que há lá boas ladeiras como na serra da Estrela. Nem estes chegam a entender-se com o feirante do Céu.

Nos *Autos das Barcas*, em que personagens significativas de diversos tipos sociais se encontram no cais de embarque para a outra vida; na *Frágua do Amor*, em que, a propósito do casamento do rei, se imagina que o amor é uma forja onde se remoçam e corrigem os homens e as instituições viciosas; na *Romagem de Agravados*, na *Floresta de Enganos*, etc.,

Gil Vicente fantasia situações, irreais, fazendo contracenar com os deuses mitológicos, os anjos, os diabos, as forças personificadas da natureza, as abstrações personificadas, tipos arrancados pela observação do real.

Esta combinação do real e do fantástico que por vezes se articulam num contraste, como no *Auto da Feira*, e noutros casos simplesmente se misturam, como no *Triunfo do Inverno*, é a expressão mais completa do teatro vicentino. O realismo aparece-nos aí como uma faceta apenas de uma arte multiforme. De facto, Gil Vicente não é um escritor realista, se entendermos por tal aquele que considera a realidade observável como um todo independente e encerrado em si mesmo, com o seu dinamismo próprio; para a sua mentalidade, a realidade observável constitui somente uma das faces do mundo, que ressalta exactamente pelo seu contraste com o ideal. Gil Vicente não é um humanista moderno, como os fundadores do moderno teatro, que procuram dentro do homem e dos grupos humanos a mola que desencadeia os conflitos e as contradições. As contradições e os contrastes encontram-se, julga ele, para além do homem. As suas peças alegóricas são corporizações de uma visão fantástica, em que a realidade observada é apenas uma parte do universo.

A MORALIDADE RELIGIOSA

Isto é verdade principalmente para os autos alegóricos religiosos, que convém considerar à parte dos profanos. Naqueles, o realismo tem uma função muito definida: fazer sobressair, pelo contraste, o carácter absoluto, imutável, permanente do Sobrenatural. É neles flagrante a busca de um efeito de oposição entre os dois mundos, que lembra os pintores que, como o seu contemporâneo Fr. Carlos, contrapõem à transparência luminosa das figuras sagradas a espessura baça das personagens terrestres.

No *Auto dos Mistérios da Virgem*, mais conhecido pelo nome de *Mofina Mendes*, é patente este efeito do contraste entre o profano e o divino, entre as trevas e a luz. O *intermezzo* pastoril que deu o nome ao auto exerce uma função dentro do simbolismo geral da peça, sublinhado e resumido no pote de azeite que a Mofina, bailando, deixa cair no chão:

Por mais que a dita me enjeite,
pastores, não me deis guerra,
que todo o humano delecte,
como o meu pote de azeite
há-de dar consigo em terra.

Esta irrupção do mundo real acentua portanto a intemporalidade do mundo ideal, representado pela Virgem, pelas personificações das virtudes e pelos anjos, cuja linguagem assume uma solenidade litúrgica, realçada pelo Latim das Escrituras.

O *Auto da Alma*, inspirado no velho conceito de que o mundo é o mero trânsito para a vida verdadeira e perdurável, conceito que deu origem a toda uma literatura—mais tarde, o *Pilgrim's Progress* de Bunyan, e anteriormente o poema de Guillaume de Digulleville, *Pèlerinage de Vie Humaine* (de que existiu uma tradução parcial portuguesa, ao alcance de Gil Vicente)—pode considerar-se uma das mais acabadas e lapidares expressões da arte gótica e do Cristianismo medieval. Tudo nesta representação é posto inicialmente num plano abstracto e sobrenatural; a própria Alma é uma entidade teológica, definida pelo Anjo em termos abstractos muito precisos. Quando nós vemos esta entidade imaterial, este raiu luminoso que caminha através do palco, enfiar, por sugestão do Diabo, braceletes nos braços, calçar sapatos, recobrir-se de um vestido roçagante, temos imediatamente o sentimento de que está a acontecer algo de incongruente e absurdo. Dentro da estrutura da peça não há lugar para o humano e o concreto, mas unicamente para valores intemporais, expressos simbolicamente: ora o pecado só existe no concreto, no tempo e no espaço. O pecado, isto é, o interesse pelas coisas terrestres, é portanto uma incongruência dentro da estrutura formal da peça, e o Diabo está no seu papel, procedendo como se ignorasse esta estrutura, esta ordem intemporal de valores, dirigindo-se à Alma como a uma criatura possível de sentimentos e procurando arrastá-la para a relatividade do espaço e do tempo.

Página do *Breve Sumário da História de Deus*

Almo de monidade compello per sua voz
 a qual me faz lembrar da vida humana e do mundo
 que se acaba. E como a vida humana é tão curta
 e o mundo tão vazio, quero que me lembres
 a natureza de Deus, que é eterno e infinito.
 E como a vida humana é tão curta, quero que
 me lembres a natureza de Deus, que é eterno
 e infinito. E como o mundo é tão vazio,
 quero que me lembres a natureza de Deus,
 que é eterno e infinito.

Página do *Auto da Moralidade*

59

Por momentos, o Diabo consegue trazer para o palco a realidade psicológica e sensorial, despertar na Alma a vaidade, o cansaço, o desespero, esboçar um mundo contingente em que há braceletes, e espelhos, e chapins de Valência, e dias da semana, e prazos. Se tivesse chegado ao fim do seu trabalho de sedução, transformaria a Alma numa Inês Pereira, e o auto numa farsa, onde já o Anjo nada teria que fazer. O Anjo, contudo, intervém a tempo de atalhar a obra do Diabo, de salvar a pureza simbólica da peça, repouso as coisas no plano intemporal e abstracto em que inicialmente as colocara.

É este jogo que faz do *Auto da Alma* uma obra única e uma expressão viva, diríamos mesmo dramática, de uma concepção da vida, segundo a qual a realidade é uma ilusão, e os valores intemporais, que se postulam, são o real.

A POESIA NATURALISTA EM GIL VICENTE

Bem diverso é o espírito que anima certas outras peças alegóricas de Gil Vicente. Movimentando uma população fantástica de mitos berdados da Antiguidade, tirados do folclore, ou imaginados por ele próprio, o nosso autor cria verdadeiros poemas figurados, revelando-se um extraordinário poeta de tipo pouco frequente na literatura portuguesa, não introversivo à maneira de Bernardim Ribeiro, antes com a sensibilidade toda aberta aos estímulos do mundo exterior.

Através das suas falas e cantares, os deuses, os montes, os ventos personificados, as estações do ano, os pastores evocam no palco as forças cósmicas, e, contracenando, levantam um hino a várias vozes à Natureza vigorosa e juvenil, bela na grandeza e na diversidade das suas manifestações.

Neste hino tem um papel importante a poesia folclórica, donde já vimos ter saído o primitivo lirismo galego-português. Gil Vicente sentiu bem a mentalidade primitiva que esta poesia reflecte, o paganismo pré-cristão em que ela mergulha as raízes.

Assim é que o *Triunfo do Inverno* canta magnificamente a fecundidade da Primavera e a desolação do Inverno todo poderoso que despedaça no mar as velas das naus, os bichos incontáveis que povoam os campos e os charcos, as florestas e as flores, o sol e a neve—todo um mundo torrencial e harmonioso em cuja grandeza o homem parece perdido.

Estas evocações estão animadas de um potente sentimento naturalista. Não há limites, parece dizer-nos o autor, para a vontade imanente das forças da natureza, em que o homem participa tanto como o gafanhoto do campo, e um irresistível abraço afrodisíaco aproxima os seres.

Gil Vicente contradiz, neste aspecto da sua obra, o ascetismo do *Auto da Alma*, onde condena tudo quanto seja uma manifestação natural, espontânea. No *Templo de Apolo*, o Autor imagina veneráveis personagens bíblicas bailando completamente nuas, como se nunca tivesse conhecido os tabus do Velho Testamento, ou quaisquer outros.

Esta contradição flagrante entre o ascetismo e o naturalismo parece não ter incomodado o Autor, que, ao contrário dos humanistas seus contemporâneos, nunca procurou superá-la. Contradição, aliás, muito característica da Idade Média.

60

A COMÉDIA NARRATIVA

Outro género cultivado por Gil Vicente é, como vimos, o das histórias de amor e cavalaria. Constitui hoje a parte mais envelhecida do teatro vicentino; mas foi certamente muito apreciada pelos contemporâneos. Estas peças surgiram sob o estímulo da grande voga das novelas de cavalaria no século XVI, iniciada com a impressão em 1508 do *Amadis de Gaula* em Espanha.

Se o talento de Gil Vicente o encaminhasse no sentido do drama moderno, ele teria encontrado o caminho nestas histórias, onde há paixões e situações dramáticas.

No *Dom Duardos*, a princesa Flêrida, apaixonada por um pseudo-hortelão, que é na realidade o príncipe D. Duardos, sente-se oprimida entre o seu amor e o sentido da hierarquia social — situação que se repete com as filhas do Viúvo na comédia deste nome. Gil Vicente, porém, não aproveita estas situações para desenvolver os conflitos psicológicos, utilizando-as antes como pretexto para longas tiradas líricas, por vezes delicadíssimas, que se prestariam mais a um teatro de ópera que a um drama propriamente dito. No *Dom Duardos*, que é a obra-

259

DON DUARDOS

AUTO NUNCA MUY HECHO, SOBRE LOS MUY
delicados sueros de Don Duardos, Príncipe de Inglaterra, e della
Acemila Flêrida hija del Emperador de Constantinopla, Hecho
por Gil Vicente. Agora de nuevo encendido, y
puella con gran perfeccion.



INTERLECVTORES.

Don Duardos, Mingoço, Julian herido,
Feyrocin, Flêrida, Constança Rodriguez,
Frisaltes, arado, Grunozzo,
Londre, Amador, no Patron,
Noyanato, Ovide.

Y en el tubo libro en Romance de la desdicha de Flêrida
muy loado, y galan.

EM LISBOA.

Por Domingos Carneiro, Anno 1679.

Página do *Auto de Don Duardos*

PRANTO DE

MARIA PARDA, PORQUE VIU A
Real de Lisboa com tempo de carceres no
Taverno, & o verbo casto



Porde se imprimir, Em 5. Eloy de Lisboa a 14 de ju-
lio de 1679. Al Foyto de B. Fernandis,
Concedida sem que se pague nada, que no dia 14
de Eloy de Lisboa a 14 de Novembro de 1679.
Al Foyto de B. Fernandis,
Fodificignoso, E. Foyto de Gernico,
Com todas as honras e regalias.
Em Lisboa, por Domingos Carneiro, e se vende da sua
Ordem Militar, anno 1679.

Página do *Pranto de Maria Parda*

-prima do género, tocando ao de leve o conflito íntimo de Flêrida, o Autor esforça-se através dos monólogos, dos madrigais que o apaixonado dirige à dama, e do «rimance» cantado ao som dos remos, por dar expressão teatral aos temas da galanteria palaciana, dentro da tradição do *Cancioneiro Geral*. O teatro serve aqui de suporte ao lirismo.

Exceptuando o *Dom Duardos*, os autos cavaleirescos de Gil Vicente, realizados para satisfazer os gostos de uma corte consumidora insaciável de novelas de cavalaria, representam galhos secos na obra do escritor, sequestrados da fecunda seiva que a anima toda.

Notam-se neles sobretudo as deficiências de uma técnica rudimentar, incapaz ainda de construir uma história em torno de qualquer acção central que desse lugar ao desenlace dos conflitos e à revelação dos caracteres. Trata-se de um teatro novelesco, não só por se inspirar em novelas (de cavalaria), mas ainda porque a sua própria estrutura se reduz a uma narrativa representada.

A SÁTIRA SOCIAL

Ao passo que Molière nos revela predominantemente os tipos psicológicos, como o Hipócrita, o Avarento, o Ciumento, o Doente Imaginário, etc., Gil Vicente apresenta-nos tipos sociais, como o Frade, o Fidalgo, a Alcoviteira, o Escudeiro, a Menina Burguesa. Os tipos psicológicos, como o Velho Enamorado, são excepções no teatro vicentino.

No seu conjunto, portanto, este teatro dá-nos um espelho satírico da sociedade portuguesa, que interessa duplamente como depoimento acerca desta sociedade e como expressão da ideologia do seu autor.

Gil Vicente fala e observa da corte onde se encontra lutando e que lhe impõe dadas condições. Assim é que os seus autos cavaleirescos reflectem a mentalidade típica da nobreza palaciana congregada nos serões do Paço — em contradição com a inspiração realista e plebeia do resto da sua obra. Assim é, também, que o elogio das guerras ultramarinas, a exaltação do espírito de cruzada, na *Exortação da guerra*, no *Auto da Fama* e noutras obras, se integra dentro da orientação política e ideológica da corte portuguesa. Dependente do Rei, Gil Vicente servia a sua orientação política, por vezes de maneira bem imediata, como na citada *Exortação da Guerra*, em que o clero português é censurado por se recusar a entregar as terças dos rendimentos eclesiásticos que o Papa concedera à Coroa para custear a guerra em África.

Por outro lado, porém, Gil Vicente observa a realidade sob um ângulo que não é propriamente o do Paço. Isto possibilita a largueza, a diversidade e a relativa objectividade do seu depoimento, que não chega todavia a alcançar a amplitude e a ousadia do que nos oferecera, quase um século antes, Fernão Lopes.

A sátira vicentina está cheia de duplicidades. Vêmo-lo atacar violentamente a nobreza, e ao mesmo tempo exaltar os ideais típicos da mesma nobreza; vêmo-lo elogiar a corte em termos encarecidos e simultaneamente mostrar a corrupção, a venalidade e o espírito de rapina que a caracterizam; vêmo-lo atacar os Judeus, e por outro lado apresentar no palco os aspectos simpáticos da sua vida, e defendê-los até, em carta a D. João III, contra as persegui-

61

62

ções incitadas pelo clero de Santarém. A mesma duplicidade deve explícitar peças como o *Juíz da Beira*, em que se atribuem a um juiz supostamente boçal e mentecapto sentenças paradoxais, condenando instituições que estavam fora de toda a discussão. A parvoíce do juiz serve de escudo à sabedoria das suas sentenças radicais.

Por estas razões, a interpretação do conjunto da sátira vicentina é extremamente complexa, e deve tomar em conta os subentendidos, a intenção profunda dos paradoxos, as liminações que o autor procurava iludir.

Globalmente, verificamos que o objecto principal da sátira vicentina, tratado em quase todos os autos, é o clero regular. Gil Vicente censura nele a desconformidade entre os actos e os ideais, pois, devendo praticar a austeridade, a pobreza e a renúncia ao mundo, os frades das suas peças se rodeiam de luxo e de prazeres, jogam a espada, blasfemam, são pais de família, ambicionam honras e cargos, procedendo como se a tonsura sacerdotal os imunizasse contra os castigos que Deus tem reservados para os pecadores. Além de constante, a sátira anticlerical de Gil Vicente atinge uma violência comparável à de Erasmo no *Elogio da Loucura*, ou à de Rabelais no *Gargantua*.

Esta sátira não atinge, todavia, somente os frades que transgridem a regra: parece dirigir-se também ao próprio predomínio do clero regular, que, na opinião de Gil Vicente, se multiplica indesejavelmente. «Somos mais frades que a terra», diz uma personagem. Na *Frágua do Amor*, em que, por ocasião da entrada da rainha nova, se simboliza a regeneração de Portugal, depois de ter feito dizer que há mais necessidade de guerretos que de clérigos, o autor mete dentro da frágua transformadora, para o restituir à vida laica, um frade que vem à frente dos seus sete mil companheiros, animados da mesma intenção. Assim, Gil Vicente toca um dos problemas centrais do século XVI português: a multiplicação dos beneficiários dos bens eclesiásticos, sempre crescente. O reverso da medalha é-nos também revelado quando um camponês, na *Romagem de Agravados*, atribui a sua miséria às rendas que tem de pagar aos eclesiásticos.

Gil Vicente vai mais longe ainda, porque da crítica do clero português se eleva a da própria Igreja do seu tempo, dentro do pensamento reformista que dá origem, por um lado, à Reforma protestante, por outro à Contra-Reforma e ao Concílio de Trento. Gil Vicente condena, como Lutero, Erasmo e outros, a venda das bulas e indulgências; e por intermédio do Serafim da *Feira*, censura acrememente o espírito mundano de Roma, como causa das dissensões que dilaceravam a Cristandade na primeira metade do século XVI.

Igualmente rigorosa é a sátira da nobreza e suas dependências (escudeiros, etc.). Na farsa *Quem tem Farelos*, na *Inês Pereira*, no *Juíz da Beira*, põe-se a nu a miséria atroz e dourada, a poltronice fanfarrona, a rufianice, as pretensões literatas e musicais, a galantaria alambicada de que se reveste a caça ao dote das burguesas abastadas por parte da parasitagem mais ou menos afdalgada. Quanto à nobreza feudal, é satirizada sobretudo no *Auto da Barca do Inferno* e na *Farsa dos Almocreves*, pela soberba insensata, pela ostentação de grandeza, feita à custa dos servidores cujo trabalho destruta sem pagar.

Para além da nobreza, aponta Gil Vicente uma administração e uma magistratura corrompidas, venais, insaciáveis espoliadoras dos próprios administrados. Metribos, cortege-

dores, juizes, altos funcionários são fustigados impiedosamente na *Barca do Inferno*, na *Frágua do Amor*, no *Juíz da Beira*, na *Floresta de Enganos*.

Assim, os grupos governantes do século XVI aparecem na obra de Gil Vicente com os seus vícios típicos não caricaturados meramente no seu aspecto pitoresco e anedótico, mas atingidos em alguns pontos vitais. A corte é o foco de concentração dos três grupos indicados—clero, nobreza e magistratura. Apesar da dependência que o obriga a alguns cumprimentos e lisonjas, Gil Vicente alveja nela, servindo-se para isso de processos indirectos, o próprio coração da corrupção e da rapina, e uma das causas principais dos males nacionais, tal como Sá de Miranda na Carta a D. João III. *Aderências* (isto é, os empenhos) *do Paço*, é o título de uma das suas peças perdidas. No *Triunfo do Inverno* uma nau está prestes a naufragar, devido à incompetência do piloto, que deve o cargo aos favores da corte; sendo salva por um simples marinheiro que, vítima da sua independência, nunca subiu de posto. O camponês simplório do *Clérigo da Beira*, que vai à Corte fazer o seu negócio, é pura e simplesmente roubado da sua mercadoria, história profundamente simbólica.

Vítimas desta rapina são principalmente, segundo Gil Vicente, os rústicos: lavradores, pastores, almocreves, etc.. A caricatura do lavrador e do pastor nunca em Gil Vicente vai além dos aspectos superficiais e anedóticos, como a linguagem, a ignorância, a simplicidade, que, se os tornam ridículos aos olhos do mundo, lhes dão acesso ao reino dos Céus, ou pelo menos os livram de ir para o Inferno na companhia do fidalgo e do clérigo. Em compensação, as duras condições em que vive o camponês, a rapina de que é vítima, aparecem expressas vigorosamente na *Romagem de Agravados* e no *Auto da Barca do Purgatório*. O Lavrador deste último auto é porventura a personagem mais comovente de toda a obra vicentina:

Nós somos vida das gentes
e morte das nossas vidas.

Vive sujeito ao peso dos tributos e à incerteza das estações. O senhor não lhe perdoa as rendas, importando-se pouco com a sua fome. O próprio Deus, que envia inoportunamente o sol ou a chuva, parece estar contra ele, e cerra os ouvidos às suas orações—segundo as queixas de João Murtinheira na *Romagem de Agravados*.

Os diversos grupos da burguesia que se escalonam entre a nobreza e o campesinato são observados muito mais raramente e superficialmente, embora sujeitos, como as classes aristocráticas, a uma crítica impiedosa. É o usurário que arranca enormes juros ao sangue dos necessitados; é o médico cuja ciência se reduz a um fraseado pretensioso; é o sapateiro—fabricante e vendedor—que explora os fregueses com o seu comércio; é a burguesinha envergonhada da sua condição, que procura libertar-se dela casando com um fidalgo.

Esta sátira de tipos contém, como vimos, a notação de dados fenómenos sociais característicos da época: o desenvolvimento excessivo da população monástica; a corrupção da corte e da administração; a miséria da gente rural, oprimida pelos impostos senhoriais; a vida parasitária da pequena nobreza sem recursos próprios; o incremento da usura. A estes

fenómenos observados através de tipos, há a acrescentar outros, como o afluxo da população rural à corte: todos querem ser «de El-rei», fugindo à terra e à lavoura; a dissolução da família e dos costumes, originada pela ausência dos maridos no Ultramar, surpreendida no *Auto da Índia*; a sensaboria crescente de uma corte cada vez mais devota:

O Paço em frade tornado
nem é paço nem é frade.

Por esta crítica da corte, da corrupção dos costumes e da fuga dos camponeses para a Capital, Gil Vicente apresenta-se com um grupo de moralistas em que sobressai São de Miranda. Representa a reacção da ideologia tradicional contra as alterações que a expansão introduziu na vida portuguesa, e representa, por outro lado, o protesto das instituições medievais contra uma corte cada vez mais centralizada e absorvente. Por outro lado, porém, ele ataca as instituições feudais na medida em que, por agravamento da sua crise interna trazida pelos Descobrimentos, intensificam a exploração do camponês.

O HUMANISMO DE GIL VICENTE

Onde, porém, Gil Vicente vai mais longe do que os moralistas portugueses seus contemporâneos é na expressão da crise religiosa. Devido a um conjunto de circunstâncias, entre as quais as violentas dissensões entre o Papa e Carlos V, cunhado do rei de Portugal, que deram origem ao saque e incêndio de Roma em 1527, Gil Vicente é o único escritor português que pôde exprimir claramente o anseio de reforma radical da Igreja, que se desenvolve nos séculos XV e XVI, e fazer-se eco das críticas ásperas de que eram objecto, não só o clero, mas ainda a orientação que à Igreja imprimia a Corte pontifícia.

Embora pela estrutura simbólica de muitos dos seus autos Gil Vicente se revele como um representante da concepção medieval de vida, por outros aspectos da sua obra manifesta profundas afinidades com o Humanismo. Crítica, como os Humanistas, certas formas tradicionais do culto, como as indulgências, as rezas mecânicas e (discretamente) o culto dos santos; satiriza os pregadores medievais e as suas subtilezas escolásticas, atacando com especial vigor certos pregadores que pretendem ver nos fenómenos naturais, como os terremotos, a mão vingadora de Deus; e no preciso momento em que D. João III requeria em Roma o estabelecimento da Inquisição no reino, condenava a violência como método de conversão dos Judeus. É também típica do Humanismo a sátira, tão frequente nos seus autos, das artes ocultas, astrologia, feitiçaria, adivinhação e outras. Há em toda a obra vicentina uma crítica humorística a diversas manifestações da sandice humana, que faz pensar no *Elogio da Loucura* de Erasmo, autor que de resto Gil Vicente conheceu e uma ou outra vez imitou textualmente, conformando-se nisto também com o ambiente da Corte, onde o erasmismo era favorecido, segundo vimos. Estas afinidades com o Humanismo explicam certamente o encarniçamento com que depois da sua morte a Inquisição lhe mutilou a obra.

As raízes deste espírito vicentino levam-nos todavia, mais que aos Humanistas do século XVI a certas correntes ideológicas que existiram dentro ou à margem da Igreja, durante o século XVI, tais como o Franciscanismo de tendência heterodoxa, representado por Jacopone de Todi, os *Irmãos da Vida Pobre* em cujo espírito se inspira a *Imitação de Cristo*, e sobretudo o raimonismo (doutrina fundada por Raimundo Lúlio). Este último autor, sobretudo, parece ter sido a fonte das suas ideias teológicas, inspirando-lhe a concepção de um Deus que não intervém a cada passo na ordem inalterável do mundo, o que é, por outro lado, o grau máximo dos atributos do mesmo mundo, aquele em que as suas contradições se dissolvem

A «ESCOLA VICENTINA»

Ainda que representado nos salões aristocráticos, Gil Vicente fez sentir a sua influência num círculo muito mais amplo que o da Corte. As suas peças, como vimos, corriam impressas, ainda em vida do autor, em folhetos «de cordel». É certo, portanto, que se popularizaram; e não se deve excluir a hipótese de terem sido representadas também fora do Paço (hipótese perfeitamente viável, visto que o texto impresso estava ao alcance de quem quer).

Tal como sucedeu em outros países da Europa, o gosto do teatro desenvolveu-se em Portugal ao longo do século XVI, num público burguês e popular. Em 1588 o interesse pelas representações cénicas dava lugar a que o Hospital de Todos-os-Santos em Lisboa pedisse e obtivesse o privilégio exclusivo de conceder a autorização para elas, cobrando uma parte do respectivo lucro. As representações realizavam-se em pátios e casas particulares; mas a partir de 1591 constróem-se, em Lisboa, mediante contrato com o Hospital, dois edifícios próprios de pedra e alvenaria.

Outro indicio do interesse pela literatura teatral nesta época é a publicação em 1586 de um volume intitulado *Primeira parte dos Autos e comédias portuguesas*, compilado por Afonso Lopes, contendo 12 autos de Luís de Camões, António Prestes, Anrique Lopes, Jorge Pinto e Jerónimo Ribeiro. Não saiu todavia a 2.ª parte desta colecção. Entretanto publicavam-se em folhas volantes diversos autos de outros autores não incluídos naquele volume, como António Ribeiro Chiado, Baltasar Dias, Afonso Álvares e outros, além de diversos autos anónimos. O palco dos teatros era preenchido, no entanto, principalmente com peças castelhanas, escritas por vezes com destino ao público de Lisboa, como parece ser *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, que contém uma extensa descrição elogiosa da capital portuguesa.

Deve ter-se em conta que o surto deste teatro foi prejudicado quer pelas proibições inquisitoriais, quer pela ofensiva dos Jesuítas contra as comédias em geral. O *Index* português de 1581 manda vigiar cuidadosamente as peças teatrais, proibindo espectacularmente as críticas a pessoas eclesiásticas; e o de 1624 enumera 23 autos, além dos de Gil Vicente, proibidos ou expurgados.

Os autores incluídos na citada colectânea de Afonso Lopes e os editados nas folhas volantes constituem um grupo designado pelo nome de «Escola vicentina». A herança de Gil Vicente é, com efeito, flagrante na maior parte deles. Conservam em geral o verso

setessilábica tradicional; a imprecisão de lugar e tempo; certa desarticulação de estrutura que permite a introdução de tipos e cenas alheias ao desenvolvimento da intriga, reduzindo-se até por vezes ao simples desfile de tipos característicos; recorrem abundantemente à linguagem popular. Muitos tipos vicentinos subsistem, tais como o escudeiro pícaro, a rapariga burguesa, o fidalgo pobre, a regateira, o físico, etc.. Trata-se de uma herança que se sobrevive, empobrecendo-se e tornando-se arcaica.

A maior parte das obras deste conjunto pode classificar-se dentro de três géneros: a farsa vicentina, o auto novelesco, e o auto religioso.

Pertencem à 1.ª categoria as obras de Chiado, António Prestes, a *Farsa do Físico* de Jerónimo Ribeiro, a farsa de *O Estudante* ou *Cena Policiara* de Anrique Lopes, o *Auto do Caseiro de Alvalade*, anónimo (que lembra flagrantemente *Quem tem Fatores e Inês Pereira*), o *Auto do Escudeiro Surdo*, anónimo, que parece ter sido muito popular, porque também se lhe chamou *da Fome e do Centeio e Milho*, etc.;

À 2.ª categoria, o auto novelesco — cavaleiresco ou sentimental — no estilo do *Dom Duardos*, que teve uma voga persistente até ao século XVIII: o *Auto do Duque de Florença*, anónimo; o *Auto de Florisbel*, idem, que tem muitas analogias com a *Comédia do Viúvo*, o *Auto dos Sábios* e provavelmente o *Auto da Donzela da Torre* e o *Auto de D. Luís e dos Turcos* (ambos perdidos);

Quanto ao auto religioso, convém distinguir dois ramos: um, a moralidade vicentina, a que pertencem o *Auto da Avé Maria* de António Prestes, peça alegórica; o *Auto do Dia de Juízo*, anónimo, anterior a 1559, onde é flagrante a imitação dos *Autos das Barcas*; o *Auto da Paixão* do P. Francisco Vaz, de Guimarães (1.ª ed. 1559), que se tornou popular; outro, um género que Gil Vicente não apreciou, as vidas dos santos: quase todas as obras de Afonso Álvares e de Baltasar Dias. Também se conservam vestígios do auto religioso pastoril, como a *Prática de três Pastores*, anónimo (1.ª ed. 1601), natividade de flagrante inspiração vicentina.

António Ribeiro, de alcunha Chiado, e António Prestes, são porventura as personalidades mais marcantes da «Escola vicentina». Chiado é um frade franciscano de Évora que fugiu à vida conventual e fez em Lisboa vida de goliardo, no decorrer da qual compôs e possivelmente representou os seus autos: *Prática de oito figuras* (1543), *Auto das Regateiras* (1569), *Prática de Compadres* (1572), *Auto da Natural Invenção*, representado perante D. João III, *Auto de Gonçalo Chambão*. Destas peças apenas o *Auto das Regateiras* tem uma acção consequente, que desfecha numa boda de casamento, entre gente típica de Alfama. Nas outras há apenas tipos isolados, ou quando muito uma acção que se esboça e é depois esquecida. Os seus tipos são arrancados à rua, de que trazem para o palco a linguagem, as preocupações, as ansanças. Chiado é um bom observador da vida popular, que reconstitui flagrantemente.

António Prestes, de Torres Novas, é um funcionário judicial, que residia em Lisboa em 1565; escreveu sete autos, todos publicados na colectânea de Afonso Lopes (1586): *Auto da Avé Maria*, moralidade alegórica (que oferece analogias com o *Auto de Mofina Mendes* de Gil Vicente), *Auto do Procurador*, *Auto do Desembargador*, *Auto dos Dois Irmãos*, *Auto*

da Ciosa, *Auto do Mour Encantado*, *Auto dos Cantarinhos*. Prestes satiriza o petrarquismo, o platonismo amatório e, de modo geral, a influência italiana, e manifesta simpatia por uma concepção burguesa da vida. Há nos seus autos uma atmosfera de interior burguês bem caracterizada. Satiriza igualmente a burocracia judicial. No *Auto dos Dois Irmãos* revela o conhecimento da comédia latina, sobretudo de Terêncio. A sua linguagem é notavelmente rica e plástica, assim como o seu metaforismo, colhido em grande parte na vida quotidiana, revelador de uma fantasia já barroca. As suas intrigas têm uma certa coerência, embora sejam um tanto lassas, para permitir intercalações de cenas e tipos. O que há de mais morto nos seus autos são as alegorizações, por que revela predilecção.

Pela sua enorme e perdurável popularidade, convém mencionar Afonso Álvares, mulato de Évora, contemporâneo de Gil Vicente, autor dos autos de *Santa Bárbara*, *Santo António*, *Santiago*, e *S. Vicente*; e Baltasar Dias, cego, natural da Ilha da Madeira, autor dos autos de *El-rei Salomão*, da *Paixão de Cristo*, de *Santo Aleixo*, de *Santa Catarina*, da *Feira da Ladra*, do *Nascimento de Cristo*, do *Marquês de Mântua*, do *Príncipe Claudiano*, da *Moliceira das Mulheres*, da *História da Imperatriz Porcina*. Ambos exploravam o filão das vidas dos santos, aproveitando o que há de poético e romanesco na *Legenda Aurea*. Foram muito editados na literatura de cordel, e o último sobretudo, talvez por certo lirismo messiânico, ganhou o favor popular ao ponto de ainda figurar em representações populares no princípio do nosso século e continuar vivo no folclore brasileiro.

5.2.3 Gil Vicente

António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Lda., Porto, 11.ª Edição, 1979, pp. 190-233.

Reproduz-se o texto extraído da edição em formato CD-ROM da *História da Literatura Portuguesa* publicada com a colaboração de Leonor Curado Neves, Rita Marnoto, Helena Carvalhão Buescu e Isabel Pires de Lima, Porto Editora Multimédia, Porto, 2001.

Capítulo II - GIL VICENTE

O estudo da obra dramática vicentina deve preceder o das outras personalidades ou correntes renascentistas, quer por razões cronológicas, quer pelo facto de tal obra se poder encarar como acabamento das melhores tradições do teatro medievo europeu. É surpreendente que a emergência de uma tal personalidade de síntese se tenha verificado num país onde essas tradições dramáticas medievais não parecem ter florescido de um modo brilhante, ou sequer, hoje, distintamente perceptível. Mas seria inexacto ver os autos de Gil Vicente apenas como últimos e amadurecidos frutos de uma cultura prestes a murchar. Graças a certos elementos doutrinários e estéticos, o teatro vicentino também participa, entre nós, de uma incipiente atmosfera humanista e renascentista, que as condições históricas já referidas mal deixaram sobreviver à carreira do dramaturgo. Por outro lado, a despreconceituosa diversidade das suas fontes, estruturas e tonalidades comunica a esse tão saboroso teatro uma vivacidade que, por vezes, o torna extraordinariamente moderno, embora, se medíssemos a obra vicentina pela mais racionalizada ou formalizada estética dos clássicos posteriores (e até dos românticos e realistas), pudesse dar a impressão global de uma certa e desconcertante heterogeneidade.

Vida e obra

O que se sabe de Gil Vicente, dramaturgo, reduz-se ao seguinte: nasceu à roda de 1465; encenou a sua primeira peça em 1502; foi colaborador do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Desempenhou na corte a importante função de organizador das festas palacianas, como, por exemplo, da recepção em Lisboa à terceira mulher de D. Manuel.

Recebeu tenças e prémios de D. João III. Alcançou nos meios áulicos uma situação de autoridade, que lhe permitiu, em 1531, por ocasião de um terramoto, num discurso feito perante os frades de Santarém, censurar severamente os sermões terríficos em que estes explicavam a catástrofe como resultado da ira divina. A este propósito escreveu ao rei uma carta na qual se pronunciava contra a perseguição movida aos Judeus. O seu último auto data de 1536, e não deu mais sinal de si posteriormente a esta altura. Preparou uma compilação das suas obras, que não chegou a concluir. O seu contemporâneo Garcia de Resende menciona em *Miscelânea* a actividade teatral de Gil Vicente entre os notáveis acontecimentos do tempo.

Gil Vicente publicou em vida alguns dos seus autos, em folhetos de cordel, que depois foram reeditados. Destas edições, algumas das quais proibidas pela Inquisição, apenas se conhecem o *Auto da Barca do Inferno*, a *Farsa de Inês Pereira*, o *D. Duardos* e o *Pranto da Maria Parda*. Nomeemos ainda três peças que não figuram na *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, organizada e publicada em 1562 pelo filho Luís Vicente, manifestamente incompleta e defeituosa; essas três peças são o *Auto da Festa*, publicado pelo conde de Sabugosa, e o *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia e Obra da Geração Humana*, publicados em 1948 por I. S. Révah. A autenticidade destas três obras tem sido posta em dúvida, mas é indubitável que a *Copilaçam*, fonte quase exclusiva, como vemos, do teatro vicentino, está incompleta: faltavam-lhe pelo menos três autos de que temos notícia e que foram proibidos (*Auto da Aderência do Paço*, *Auto da Vida do Paço* e *Jubileu de Amores*). Por outro lado, a cronologia indicada por Luís Vicente tem vários erros evidentes, deficiência que prejudica o bom conhecimento da sua linha evolutiva; a sua classificação e a denominação dos autos exigem também correcções, que adiante discutiremos. Graças a vários investigadores, como Braamcamp Freire, Óscar de Pratt e I. S. Révah, tem sido possível reconstituir uma ordenação verosímil. Transcrevemos a arrumação apurada pelo último destes investigadores, que de resto não se deve considerar definitiva, mas muito aproximada, mantendo contudo os nomes tradicionais tanto quanto possível, a fim de evitar dificuldades de identificação com as edições existentes de *Obras Completas*:

- 1502 - *Auto da Visitação* (ou *Monólogo do Vaqueiro*).
- 1504 - *Auto de S. Martinho*.
- 1504 - *Auto de S. Martinho*.
- 1506 - *Sermão perante a Rainha D. Leonor*.
- 1509 - *Auto da Índia*; *Auto Pastoril Castelhana*.
- 1510 - *Auto dos Reis Magos*; *Auto da Fé*.
- 1512 - *Velho da Horta*.

- 1513 - *Auto dos Quatro Tempos*; *Auto da Sibila Cassandra*.
- 1514 - *Exortação da Guerra*.
- 1515 - *Quem Tem Farelos?*; *Auto da Mofina Mendes* (ou *Mistérios da Virgem*).
- 1517 - *Auto da Barca do Inferno*.
- 1518 - *Auto da Alma*; Auto muito impropriamente chamado *da Barca do Purgatório*.
- 1519 - *Auto da Barca da Glória*.
- 1520 - *Auto da Fama*.
- 1521 - *Cortes de Júpiter*; *Comédia de Rubena*; *Auto das Ciganas*.
- 1522 - *D. Duardos*.
- 1523 - *Farsa de Inês Pereira*; *Auto Pastoril Português*; *Auto de Amadis de Gaula*.
- 1524 - *Comédia do Viúvo*; *Frágua do Amor*; *Auto dos Físicos*.
- 1525 ou 26 - *O Juiz da Beira*.
- 1526 - *Templo de Apolo*; *Auto da Feira*.
- 1527 - *Nau de Amores*; *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*; *Farsa dos Almocreves*; *Tragicomédia da Serra da Estrela*; *Breve Sumário da História de Deus* seguido do *Diálogo dos Judeus sobre a Ressurreição*; *Auto das Fadas* (?).
- 1527 ou 28 - *Auto da Festa*.
- 1529 - *Triunfo do Inverno* (e do Verão).
- 1529 ou 30 - *O Clérigo da Beira*.
- 1532 - *Auto da Lusitânia*.
- 1533 - *Romagem de Agravados*.
- 1534 - *Auto da Cananeia*.
- 1536 - *Floresta de Enganos*.

Origens e estruturas do teatro vicentino

Durante a Idade Média existiu um teatro religioso, nascido, em parte pelo menos, das representações litúrgicas do Natal e da Páscoa. Os seus géneros principais são, no século XV: os *mistérios*, que punham em cena, de forma mais ou menos realista, por vezes com centenas de figurantes e dezenas de episódios, a vida de Cristo segundo o Novo Testamento, e a parte do Velho Testamento que se considerava como “prefiguração” daquele; as *moralidades*, peças mais curtas cujas personagens eram abstracções personificadas, como os vícios e virtudes, ou tipos psicológicos; os *milagres*, que apresentavam situações dramáticas das vidas dos santos, ou em que estes ou a Virgem intervinham miraculosamente; as farsas, género particularmente popular, normalmente de intenção satírica; as *sotties*, farsas carnavalescas cujo protagonista era um “sandeu” (francês *sot*), o que permitia críticas livres e aceradas. Havia ainda representações mais breves, como os também carnavalescos “sermões burlescos”, representados por actores mascarados com vestes sacerdotais.

Faltam documentos a atestar a existência de mistérios, moralidades e milagres em Portugal. Sabe-se, no entanto, que se representavam ou improvisavam sermões burlescos, se mimavam pequenas farsas sobre histórias de clérigos, máscaras e figuras alegóricas de anjos ou demónios. Os “momos” da corte de D. João II e de D. Manuel não passam de pantomimas alegóricas muito espectaculares, com escasso diálogo em verso; limitam-se a vistosos desfiles de personagens das novelas cavaleirescas ou de símbolos da majestade régia aquém e além-mar. Ficou célebre o momo do Cavaleiro do Cisne, comemorativo do casamento do príncipe D. Afonso, em que o próprio D. João II desempenhou um papel. Encontramos já no *Cancioneiro Geral* pequenos esboços de farsa, como os de Anrique da Mota, que podem estar na linha de desenvolvimento de velhos arremedos truanescos e jogralescos.

Gil Vicente não parece ligado a esta tradição, aliás mal conhecida. A primeira peça vicentina, o *Auto da Visitação*, é o simples monólogo de um vaqueiro, destinado a festejar o nascimento de um príncipe (o futuro D. João III), e filia-se directamente em representações de outro poeta palaciano, o castelhano Juan del Encina, cuja linguagem dialectal imita. A corte portuguesa era bilingue, sendo castelhanas todas as esposas dos reis de Portugal no século XVI. Por via dos contactos entre as cortes peninsulares, Gil Vicente, como, de resto, todos os poetas portugueses do *Cancioneiro Geral*, conhecia familiarmente os poetas de língua castelhana. Assim é que os seus primeiros pastores têm, não o português rústico, mas um dialecto semicastelhano, semileonês, aliás já literariamente artificializado e convencionalizado, o *saiaguês*, que Juan del Encina e seu discípulo, como ele de Salamanca, Lucas Fernández, trouxeram para a cena.

Mas, à medida que vai avançando e enriquecendo as suas formas e repertório teatral, Gil Vicente integra novos elementos, alguns sem dúvida tradicionais: o sermão burlesco (género que existe na literatura espanhola do século XV, e nas representações populares portuguesas da mesma época), outras imitações jocosas de actos religiosos, como ladainhas; despropósitos de sandeus com raízes no *Sandeu* carnavalesco (*Sot, Narr* ou *Fool*), tão conhecido por toda a Europa, etc. Vai integrando, por outro lado, novas formas teatrais criadas fora de Portugal, como a fantasia alegórica de Torres Naharro (se é que não se lhe antecipou); as moralidades e os mistérios franceses e ingleses, que cultivou de maneira a fazer supor algum conhecimento do teatro religioso europeu, se não preferirmos acreditar que já seguiu tradições, hoje ignoradas, na Península. E vai principalmente aprendendo a estilizar a própria realidade nacional: os seus pastores habituam-se a falar o português rústico, e trazem aos espectadores as preocupações e os desejos próprios da sua condição.

Nem todas as fontes vicentinas terão um carácter literário ou dramático. Certos episódios de farsa (a Mofina Mendes, o da Mulher Brava e Mulher Mansa, por exemplo) vêm de exemplos e/ou de contos orais. Certos autos inspiram-se em romances de cavalaria. Os autos das Barcas baseiam-se numa alegoria cuja tradição remonta, sem dar por isso, aos *Diálogos dos Mortos* de Luciano de Samósata, século II a. C. Por outro lado, a investigação recente evidenciou a influência, não apenas dos textos, como das iluminuras dos *Livros de Horas*, de que há várias edições, algumas lisboetas, de início do século XVI, quer em tipos sociais das moralidades (sobretudo os das Barcas), quer em simples pormenores simbólicos.

O fôlego poético, a complexidade e variedade de estrutura dramática desenvolvem-se ao longo desta produtiva carreira de 34 anos, em que se pode escalar uma série de inovações mais ou menos notáveis: em 1509, uma primeira e logo excelente farsa (*Auto da Índia*) emergindo entre as églogas dramáticas (ou autos pastoris) de escola salmantina que predominam de início; em 1510, primeiro esboço de uma moralidade (*Auto da Fé*), a que se seguem duas novas tentativas em 1513, até à elaboração, em 1517-19, das quatro obras-primas desse género. Entretanto, em 1514, com a *Exortação da Guerra*, lança Gil Vicente, ao par de Naharro, a fantasia alegórica de comemoração áulica ou política, mais tarde designada como tragicomédia, que (por vezes inextricavelmente misturada com a comédia propriamente dita) virá a predominar desde o decénio de 1520, para o comaprimo de D. João III (grande apreciador de romances de cavalaria), conforme se declara em prefácio ao *D. Duardos*; mas é a *Comédia de Rubena*, de estrutura ainda muito narrativa e irregular, que estreia de facto a comédia sentimental cavaleiresca, com uma história de amor entre príncipes que (à maneira da nova comédia ática e a romana) se encaminha para um *happy-end* graças à peripécia de um feliz reconhecimento: a identificação da alta estirpe de um apaixonado (ou apaixonada). A tensão profunda da comédia sentimental consiste no seguinte: há uma ambiguidade entre a exaltação do amor como privilégio de um sangue nobre (que se ignora), e a ideia, oposta, de que “el precio está en la persona”. Como obra-prima dramática (e lírica) deste género deve considerar-se o mencionado *D. Duardos*. O ano de 1527 assinala quantitativamente a acmé, ou apogeu, da carreira vicentina, e desse ano data o mais importante (e o único incontroverso) dos seus mistérios de larga perspectiva bíblica (*Breve Sumário da História de Deus*). Gil Vicente produzira já em 1504 a única das suas peças, aliás muito breve, baseada num episódio hagiográfico, ou seja, um milagre, género que no entanto fará larga carreira entre os dramaturgos da “escola vicentina”.

São mal conhecidas as condições da encenação vicentina. Mas, pelas poucas referências contidas nas peças, é de conjecturar que de simples representação ao rés do soalho se tenha passado depois à montagem de um estrado. Neste se faria,

mais tarde, a instalação das barcas, da frágua, da estalagem, etc., exigidas pelas moralidades ou fantasias alegóricas mais complexas. Os diversos espaços simbólicos da cena seriam assinalados por cortinas e outros meios. Na farsa de *Inês Pereira*, o exterior da rua contrasta com o interior doméstico. A primeira cena do *Auto da Lusitânia* decorre em dois andares, e várias peças requerem multiplicidade de entradas ou portas. Os autos de devoção integravam-se em cerimónias religiosas, num templo, rematando por uma deposição de Cristo no “moimento” da Semana Santa (*Auto da Alma*), ou por um quadro vivo de Natividade, com o correr de uma cortina (*Sibila Cassandra*). Nada comprova a existência de uma companhia profissional de actores, embora períodos de intensa actividade cénica, como os de 1523-24 e 1526-28, requeeressem uma certa permanência e treino do elenco.

Destas circunstâncias singulares em que nascem e se desenvolvem resultam certas características muito próprias das peças vicentinas, que em grande parte é difícil reduzir aos géneros típicos do teatro medieval.

A primeira classificação metódica das peças de Gil Vicente deve-se ao filho e editor do Poeta, que as dividiu em *autos de devoção*, *farsas*, *comédias*, *tragicomédias* e *obras menores*.

Esta classificação é arbitrária, pelo menos quanto às obras profanas. Nenhuma diferença se descobre entre a *comédia* (palavra que Luís Vicente usa, não no sentido que lhe dava o teatro clássico, mas na acepção mais sumária de Torres Naharro: peça de enredo com remate alegre) e a *tragicomédia*. O facto de os autos vicentinos alinharem, em geral, diversas estruturas dificulta as classificações. Podem, no entanto, distinguir-se grupos de peças, sem grande rigor de critério. Deixando de lado os simples monólogos, como o *Auto da Visitação* e o *Sermão perante a Rainha D. Leonor*, que é um “sermão burlesco” (ou antes, semiburlesco), e o *Pranto de Maria Parda*, que pertence também a um género medieval, o “pranto jocoso”, podemos considerar os seguintes grupos:

Em primeiro lugar, os autos pastoris, que se estruturam como élogos encenadas, à maneira de Juan del Encina. Trata-se de diálogos cómicos de pastores, como o *Auto Pastoril Castelhana* ou o *Auto Pastoril Português*. Por vezes estes diálogos de pastores combinam-se com alegorias, como acontece no *Auto da Fé*, no *Auto Pastoril da Serra da Estrela*; por vezes, também, os pastores são figuras bíblicas, como no *Auto da Sibila Cassandra*. Há muitos diálogos pastoris, com funções diversas em peças religiosas, como no *Auto da Mofina Mendes*, ou profanas, como no *Templo de Apolo*.

Em segundo lugar, encontramos o teatro religioso, que poderemos caracterizar pelos autos de moralidade. É um grupo vasto em que se podem distinguir dois tipos. Há, com efeito, autos que, a propósito do nascimento ou da ressurreição de Cristo, resumem a teoria teológica da Redenção: a vinda de Cristo para redimir o

pecado original é anunciada ou prefigurada por profetas e por episódios do Velho Testamento, ou até da literatura e da história pagãs. Eis o tema do *Auto da Sibila Cassandra* (em que os profetas e sibilas, como vimos, são pastores); do *Auto dos Quatro Tempos*; do *Auto da Mofina Mendes*, aliás dos *Mistérios da Virgem*; do *Breve Sumário da História de Deus*. Este último é o que desenvolve o tema de modo mais completo, e poderia antes considerar-se como um *mistério* muito resumido e esquematizado. Outro tipo constituem-no aquelas peças que, sob forma mais pronunciadamente alegórica, nos dão um ensinamento religioso ou moral: tal o caso do *Auto da Alma*, que põe em cena a Alma solicitada entre o Diabo e o Anjo da Guarda, e salva graças aos méritos da Paixão de Cristo; e o *Auto da Feira*, onde se mercam virtudes e vícios; o dos três *Autos das Barcas*, onde estes são castigados e aquelas premiadas. Estas peças estruturam-se como alegorias; as personagens são personificações alegóricas ou tipos reais caricaturados. Por vezes o esquema alegórico religioso parece oferecer um pretexto, um quadro exterior para a apresentação em cena de sátiras ou caricaturas profanas. É em grande parte o caso do *Auto da Barca do Inferno*, cujo propósito de sátira social (ao contrário do que acontecerá com o da *Barca da Glória*) predomina sobre o de edificação religiosa.

Em terceiro lugar há a considerar a farsa. Na forma mais simples, a farsa reduz-se a um episódio cómico colhido em flagrante na vida da personagem típica. Tal o caso de *Quem Tem Farelos?*, onde se conta o percalço sucedido a um triste escudeiro namorador, corrido pela mãe da requestada, sob uma chuva de troças e maldições. Por vezes estes quadros sucedem-se, sem haver qualquer relação entre a cabeça e o cabo da peça. É o caso da *Farsa dos Almocreves*, ou o de *O Clérigo da Beira*. Nesta última aparecem-nos sucessivamente um padre rezando distraidamente as matinas, um rústico roubado na corte, e um escravo negro que rouba: as personagens dão lugar umas às outras, sem qualquer unidade de acção. Por vezes, também, os episódios e as personagens desfilam em torno de um motivo central, embora faltando-lhe um processo de desenvolvimento, como no caso de *O Juiz da Beira*, perante cujo tribunal comparecem várias causas. Enfim, há a considerar certas farsas mais desenvolvidas que são histórias completas, com princípio, meio e fim. É o caso do *Auto da Índia*, onde se apresenta o caso de uma mulher que engana o marido, alistado no ultramar; ou o do *Auto de Inês Pereira*, que ilustra com uma história picante o dito popular “antes quero burro que me leve que cavalo que me derrube”; ou ainda o do *Velho da Horta*, que nos exhibe, desde o princípio até seu ridículo desfecho, a paixão de um velho por uma moça. Nestes autos, a história corre em diálogos e acções que se sucedem sem transição; são como contos dialogados no palco, sem qualquer preocupação de unidade de tempo, e sem qualquer compartimentação de quadros ou actos a marcar a

descontinuidade dos tempos. Nisso diferem estruturalmente da comédia de Plauto ou de Molière. Poderíamos talvez classificá-los como autos de enredo. Trata-se da forma mais desenvolvida, mas excepcional, da farsa vicentina.

Normalmente, Gil Vicente fica nos pequenos quadros ou flagrantes, e estes aparecem frequentemente enquadrados em esquemas que lhes são exteriores, nomeadamente em alegorias. Por exemplo, alegorias religiosas, como o *Auto da Feira* e a *Barca do Inferno e do Purgatório*, encerram várias pequenas farsas. Certas alegorias profanas parecem ter sido especialmente concebidas para enquadrar séries de farsas, como a *Romagem de Agravados*, na qual, a caminho de uma romaria, passam, evidenciando os seus vícios típicos em monólogos e diálogos, camponeses, fidalgos, freiras, clérigos; ou como a *Floresta de Enganos*, que insere uma comédia sentimental numa cadeia de variadas vigarices. Grande parte dos autos pode conceber-se como simples desfile de tipos ou casos a pretexto de uma alegoria central (as *Barcas*, a *Romagem*, a *Frágua* ou *Nau de Amores*, etc.), o que constitui o último vestígio da sua origem processional medieva.

Em quarto lugar, há a considerar os *autos cavaleirescos*, como o *Amadis de Gaula*, o *D. Duardos*, a *Comédia do Viúvo*, meras encenações de episódios sentimentais cavaleirescos, então em grande voga na Corte. Estas peças têm de comum com as farsas desenvolvidas, como a *Inês Pereira*, o serem autos de enredo, histórias dialogadas e monologadas no palco. No *D. Duardos*, tido como o melhor exemplar do género, há uma grande efusão de lirismo nos monólogos do protagonista, dentro dos padrões do amor cortês, e o auto conclui por um belíssimo rimance ou balada.

Dentro do mesmo grupo deve englobar-se a *Comédia de Rubena*, história de uma enjeitada, desde que nasce até que casa com um príncipe. Esta peça tem a particularidade de estar dividida em cenas, cada uma delas com o seu interesse próprio (por vezes de farsa) e separada da anterior por intervalos de vários anos. Aquilo que nestes autos cavaleirescos, depois tão cultivados pelos continuadores de Gil Vicente, lembra a comédia clássica é a importância que no seu enredo assume o reconhecimento de personagens aristocráticas, antes tidas por vilões, de forma a resolver pelo casamento o conflito entre o amor e a desigualdade social. Mas alguns (e sobretudo o *de Rubena*) não dispensam um narrador que ligue as cenas entre si.

Enfim, um quinto e último grupo a considerar é o das alegorias de tema profano, que oferecem formas variadas. Há uma alegoria de conjunto que serve de tema central ou de quadro, à roda ou dentro do qual se desenvolvem episódios de farsas, cenas de amor, cânticos e até bailados. Por exemplo, Júpiter reúne cortes para garantir boa viagem e condigna despedida à infanta D. Beatriz, duquesa de Sabóia: é o auto das *Cortes de Júpiter*. Ou, a propósito do casamento de D. João III, a desposada, D. Catarina, apresenta-se-nos sob a forma de um Castelo, a cujo

alcaide (o Coração) o deus Cupido obedece; dentro do Castelo há uma grande forja cujos ferreiros são quatro planetas, que têm por companheiras os quatro Gozos de amor; esta forja transforma os homens: dos negros faz brancos, dos frades leigos, e da Justiça, uma velha muito corcovada, faz uma moça escorreita. É a *Frágua do Amor*. Estas peças, como a *Nau de Amores*, o *Templo de Apolo* e outras, que exigem uma cenografia vistosa e complicada, estão ainda aparentadas com os momos que se realizavam já tradicionalmente na corte portuguesa, talvez por influência da corte dos duques de Borgonha. Gil Vicente converteu em espectáculos falados aquelas alegorias mudas e embutiu nelas quadros de farsa, em cadeias unilineares comparáveis às das “revistas” populares modernas. Nas alegorias mencionadas, a ficção alegórica não está em relação orgânica com o conteúdo da peça. Noutras, em compensação, essa relação é mais íntima, como sucede n’ *O Triunfo do Inverno*, na *Romagem de Agravados*, na *Exortação da Guerra*, e em geral nas peças alegóricas de tema religioso de que já falámos.

Esta classificação do teatro vicentino em autos pastoris, moralidades, farsas, autos cavaleirescos, autos alegóricos (de tema profano) não passa de simples tentame aproximativo. O auto pastoril e a moralidade entrelaçam-se, como vimos, no *Auto da Sibila Cassandra*. A fantasia alegórica de tema religioso e a de tema profano tocam-se por vezes, como no *Auto dos Quatro Tempos*, em que o Menino-Deus é adorado pelas forças da natureza personificadas e pelo próprio Júpiter, ou no *Auto da Feira*, que é ao mesmo tempo uma sátira social e uma “obra de devoção”.

Por outro lado, se analisarmos a estrutura das peças, verificamos que os autos pastoris são farsas de assunto caracterizadamente campestre; que as farsas mais desenvolvidas, como a *Inês Pereira*, constituem, exactamente como os autos cavaleirescos, formas de teatro de enredo; que, enfim, só quanto ao tema se distinguem facilmente as alegorias profanas das moralidades. Assim, podemos dizer que encontramos em Gil Vicente três formas de estrutura cénica: a farsa, simples episódio característico de um caso ou um tipo social-moral, que tem talvez o seu melhor exemplo em *Quem Tem Farelos?* (autêntica Farsa do Escudeiro); o auto de enredo, com modalidades exemplificáveis pela *Inês Pereira* e pelo *Amadis de Gaula*; e o auto alegórico, quer religioso, como a dos autos das *Barcas*, quer profano, como a *Frágua do Amor* ou o *Triunfo do Inverno*. Destas três estruturas, a mais comum e a que integra maior número de elementos é a do auto alegórico, aquele que talvez melhor represente a concepção vicentina do teatro.

O auto de enredo não deve considerar-se como simples tentativa de comédia molieresca ou de tragédia shakespeariana, que tendem a definir um carácter central. É, na realidade, uma história romanesca (como um conto de Boccaccio) representada no palco, género a que autores modernos, como Bertolt Brecht, deram imprevistos desenvolvimentos.

Diferentemente do que sucede com o teatro clássico, o teatro vicentino não tem como propósito apresentar conflitos psicológicos. Não é um teatro de caracteres e de contradições entre (ou dentro de) eles, mas um teatro de sátira social ou um teatro de ideias. No palco vicentino não perpassam caracteres individualizados, mas tipos sociais agindo segundo a lógica da sua condição, fixada de uma vez para sempre; e outros entes personificados. Especificando, poderíamos distinguir: a) tipos humanos, como o Pastor, herdado de Encina e adaptado à realidade portuguesa, o Camponês, o Escudeiro, a Moça de vila, a Alcoviteira, figura já celebrizada em Espanha pela *Celestina*, o Frade folião, à volta do qual girava toda uma literatura medieval; b) personificações alegóricas, como Roma, representando a Santa Sé, a Fama Portuguesa, as quatro Estações; c) personagens bíblicas e míticas, com os Profetas e Sibilas, os deuses greco-romanos; d) figuras teológicas, como o Diabo, ou Diabos, a hierarquia dos Anjos, e a Alma; e) e, caso à parte, o Parvo, que é um tipo tradicional europeu, às vezes vazado nos moldes de certos pastores *bobos*, do vilão Janafonso e do Juiz da Beira, etc., e que serve para exprimir alguns dos mais reservados pensamentos vicentinos. São estas figuras que, contracenando, divertem simplesmente os olhos e os ouvidos; ou expõem a doutrina cristã tal como a concebia Gil Vicente; ou participam no debate em que ele se empenha; ou, ainda, realizam no palco aquilo a que poderíamos chamar uma poesia cenografada.

Convém registar aqui que alguns passos dos autos revelam em Gil Vicente um interesse despreconcebido e não polémico por certos aspectos da vida ou da sociedade. É assim que na *Comédia de Rubena* encontramos uma cena infantil repassada de ternura em que se procuram imitar a linguagem e as reacções da garotada; e que na introdução ao *Auto da Lusitânia* vem à cena a atmosfera íntima de uma família judaica, sem deformação caricatural ou acrimónia aparente. Estes esboços embrionários condizem de resto com a inspiração poética que iremos encontrar nos autos vicentinos.

A sátira social

Na enorme parada de tipos que nos oferece Gil Vicente importa distinguir, dos tipos satíricos propriamente ditos, aqueles a que poderíamos chamar os tipos folclóricos, como são, nomeadamente, os pastores e outras personagens rústicas. Nos pastores vicentinos há uma grande parte de convenção literária, como já vimos. Servem para fazer rir a gente da corte, com a sua ignorância e simplicidade. Mas, quando Gil Vicente se eleva ao teatro de ideias, esta mesma simplicidade de crianças grandes dá lugar a paradoxos que põem em causa a ordem estabelecida. De toda a maneira, são quase só eles, juntamente com os Parvos, outro tipo da tradição folclórica, que têm direito a entrar no reino dos céus.

Comparecem outros tipos tradicionais e em grande parte convencionais, embora com alguma dose de realidade reconhecível, como, por exemplo, a velha beberona (*Maria Parda*), a desavergonhada e vivaz alcoviteira (*O Juiz da Beira, Comédia do Viúvo, Inês Pereira, Barca do Inferno*) e o Judeu (*O Juiz da Beira, Inês Pereira, Barca do Inferno, Diálogo sobre a Ressurreição*). Em relação a estes tipos, Gil Vicente limitou-se a seguir a opinião e até os preconceitos correntes, tanto na corte como no seio do povo. Mas, como vimos, os Judeus inspiraram-lhe uma cena em que parece esquecer aqueles preconceitos, apresentando-nos (*Auto da Lusitânia*) a intimidade de uma família hebraica a uma luz que, pelo menos hoje, nos parece simpaticante, em contraste com a caricatura dos traços de mesquize e ganância de outras suas personagens israelitas.

O tipo mais insistentemente observado e satirizado por Gil Vicente é sem dúvida o clérigo, e especialmente o frade, presente em todos os sectores da sociedade portuguesa, na corte e no povo, na cidade e na aldeia. Gil Vicente censura nele a desconformidade entre os actos e os ideais, pois, em lugar de praticar a austeridade, a pobreza e a renúncia ao mundo, busca a riqueza e os prazeres, é espadachim, blasfema, tem mulher e prole, ambiciona honras e cargos, procedendo como se a ordenação sacerdotal o imunizasse contra os castigos que Deus tem reservados para os pecadores. A principal ambição dos clérigos vicentinos é bispar, ou seja, tornarem-se bispos ou prelados. Para o conseguir, um frade que participa na *Romagem de Agravados* defuma-se com palha amarela de modo a aparentar um rosto macilento de jejuns e mortificações.

A sátira vicentina anticlerical, que atinge uma extraordinária violência, tem, além do seu fundo popular e tradicional, intenções bem definidas e às vezes alvos directos. Segundo Gil Vicente, os frades são indesejavelmente numerosos: “Somos mais frades que a terra”. Na *Frágua do Amor*, que simboliza a regeneração de Portugal a propósito do casamento do rei, um frade sem vocação entra na frágua e sai transformado em soldado; e mais sete mil frades aguardam o mesmo tratamento. Na *Exortação da Guerra*, Gil Vicente faz-se intérprete da pretensão do rei a cobrar o terço dos rendimentos dos bens eclesiásticos para a “guerra santa” em África. Desta forma se critica a multiplicação excessiva do clero e dos rendimentos eclesiásticos, que os monarcas queriam então *desamortizar* e adjudicar à coroa e à alta nobreza. Mesmo a Cúria romana, então em conflito latente com o rei de Portugal, não escapa, como veremos, aos ataques de Gil Vicente.

Outro tipo insistente nos autos vicentinos é o Escudeiro, género de parasita ocioso e vadio, com algumas características semelhantes às do *Lazarillo de Tormes*, novela picaresca espanhola de meados do século. O Escudeiro imita os padrões da nobreza, toca guitarra, verseja, faz serenatas às filhas dos “oficiais mecânicos”, pavoneia-se de bravo e cavaleiro, espera o seu “acrescentamento”, que o instalará

de vez na nobreza. Mas não trabalha, passa fome estreme, tem medo, é corrido sob a chuva de insultos da mãe da pretendida, que o aconselha a aprender um ofício para não morrer à míngua. Esta parasitagem faminta, que tendia a multiplicar-se com a decadência da baixa nobreza e seus ramos desqualificados, levantava protestos da parte de burgueses e artífices.

Também aqui Gil Vicente se faz eco de um sentimento popular, ao mesmo tempo que de um problema colocado ao nível dos governantes. Mas cabe perguntar em que medida ele visa, através do Escudeiro, o próprio ideal de vida nobre. O facto é que, embora relativamente raros, os fidalgos aparecem também duramente atacados nos autos. Na *Barca do Inferno* e na *Farsa dos Almocreves* caracterizam-se por uma presunção balofa e por explorarem o trabalho dos servidores sem lhes pagar (o que também sucede com os Escudeiros relativamente aos respectivos moços).

Não fica mais favorecido o grupo dos magistrados e dos administradores. Meirinhos, corregedores, juízes, insaciáveis espoliadores do povo, são impiedosamente fustigados na *Barca do Inferno*, na *Floresta de Enganos*, na *Frágua do Amor*, onde a Justiça é uma velha corcovada com as algibeiras repletas de galinhas, perdizes e bolsas, as mão enormes, habituadas a “apanhar”. A Corte, várias vezes saudada como o jardim onde se cultivam as belezas e os requintes, aparece outras vezes como um foco de corrupção, rapina e nepotismo, responsável pelos males da Nação, tal como a vê Sá de Miranda na *Carta a D. João III. Aderências* (isto é, empenhos) *do Paço*, eis o título de uma das suas peças eclipsadas. No *Triunfo do Inverno*, uma nau prestes a naufragar, por incompetência do piloto, que deve o cargo aos favores da Corte, escapa graças a um simples marinheiro que, vítima da sua franqueza, nunca subira de posto. Os altos funcionários régios distribuem as benesses e despacham os requerimentos de acordo com os seus interesses: “eles são os presidentes e os mesmos requerentes”, diz uma queixosa da *Romagem de Agravados*.

Não escapam, enfim, à crítica vicentina oficiais mecânicos, como o sapateiro que rouba o povo nos preços, o usurário, além do piloto incompetente. É de notar, todavia, que o único ourives que aparece (os ourives eram então numerosos em Portugal) figura como vítima do fidalgo que lhe não paga o trabalho. Não comparecem mercadores e homens de negócio, intermediários capitalistas, armadores, contratadores, etc., que ganhavam já então uma importância crescente. Estes tipos estão, aparentemente, fora do circuito mental de Gil Vicente, provavelmente por não serem personagens padronizadas, por estarem fora da tipologia tradicional. Mas ao usurário, explorador dos “pobres mesteiros”, não faltam correctivos.

Quem suporta a carga desta hierarquia social de parasitas e ociosos? Segundo Gil Vicente, o “Lavrador”. Este Lavrador, que faz duas rápidas mas impressionantes entradas em cena (*Barca do Purgatório*, *Romagem de Agravados*), não é o rústico simpaticamente ridículo de que falámos a propósito dos tipos folclóricos. É uma personagem patética cuja voz acusadora tem acentos comoventes. Trabalha até à extenuação, sem tempo sequer para limpar as gotas do suor. O produto do trabalho é-lhe arrancado pelos cobradores de rendas ou pelos frades. Na igreja escorraçam-no como um cão. Até Deus, segundo João Murtinheira, parece comprazer-se em persegui-lo enviando-lhe o sol e a chuva fora de tempo - curiosa expressão de um quadro de valores meramente humanos. Em resumo, segundo o Lavrador do *Auto* impropriamente dito da *Barca do Purgatório*:

*Nós somos vida das gentes
e morte das nossas vidas.*

E todavia, pondera o mesmo Lavrador, todos vimos do mesmo pai Adão.

Este sentimento da condição miserável do camponês, aliás sustentáculo dos privilégios senhoriais, tem um acento profundamente sincero em Gil Vicente, e é a contrapartida grave do riso que ele prodigaliza a propósito das outras camadas.

Para abranger o conjunto da tipologia vicentina não nos podemos todavia circunscrever à pirâmide feudal. Por exemplo, um dos tipos que Gil Vicente observa com mais realismo é a “moça da vila”, a Isabel de *Quem Tem Farelos?*, ou a Inês Pereira. O pai da moça está ausente e desconhecemos a sua condição social, mas trata-se certamente da filha de um oficial mecânico, que vive na “vila”, isto é, fora da corte, num aglomerado urbano. Ela pretende subir de condição e por isso tem ouvidos atentos para o Escudeiro, que blasona de fidalgo. Reage contra o trabalho em casa, a que a quer sujeitar a mãe. Inês Pereira, depois de ter querido libertar-se da condição vilosa casando com o Escudeiro, ilude a fidelidade conjugal em segundas núpcias com um rústico que se guia pela cabeça dela. Isabel preludia, pois, aquela Inês Pereira que, em vez de amassar o pão da casa, pinta o rosto e ensaia os gestos diante do espelho. E a personagem principal do *Auto da Índia* é a mulher do soldado que faz vida alegre na ausência do marido (tipo de fenómeno aliás aludido numa carta humorística de Camões). Há uma longa tradição de farsa medieval sobre o tema do adultério feminino, e a ela se liga esta veia vicentina, mas impressiona a extraordinária vivacidade destas figuras.

Se ponderarmos todos estes lados, verificaremos que Gil Vicente não se afasta de uma concepção tradicional da sociedade, em que os lavradores sustentam a hierarquia feudal, constituída principalmente por clérigos e nobres. A sátira anticlerical, assim como a sátira dos escudeiros, são temas tradicionais,

como o mostram o *Livro de Buen Amor* do arcepreste de Hita (século XVI) ou o já citado *Lazarillo de Tormes*. Em troca, falta nos autos vicentinos a observação de fenómenos muito típicos do século XVI, como a acumulação da riqueza, e portanto do poder, nas mãos de aventureiros e negociantes, em prejuízo da ordem senhorial, fenómenos que irritam vivamente Sá de Miranda e os dois satíricos atrás mencionados do *Cancioneiro de Resende*, Duarte da Gama e Álvaro Brito Pestana. Mas Gil Vicente regista outro fenómeno social coincidente com aquele: a migração dos provincianos para a corte, onde iam aumentar a multidão dos ávidos de melhoria:

*Cedo não há-de haver vilãos:
Todos d'El-Rei, todos d'El-Rei!*

E, a este propósito, pela voz do Almocreve, exalta a sociedade de outrora em que o filho do lavrador casava com lavradora, o filho de oficial com filha de oficial, em que os fidalgos de casta serviam os reis e senhores, e em que os camponeses davam o pão a todos. O sentimento popular que faz vibrar os autos vicentinos é evidente, mas também salta aos olhos que esse sentimento popular se cristaliza em torno dos valores tradicionais. Gil Vicente aceita-os, como tinha de aceitá-los o povo. O grupo deveras inovador nesta época, e perigoso para a hierarquia feudal, não era o do camponês nem o do artesão, mas sim o do mercador, que Gil Vicente ignora, como vimos. Todavia, numa famosa cena inicial do *Auto da Feira*, atribui ao Diabo mercador uma apologia do comércio livre que de um modo admirável resume o contraste entre uma ética radicalmente mercantil e a ética feudal, dentro de cujo quadro de valores há sempre algo de demoníaco no comércio. Considerações aproximadamente semelhantes se aplicam ao espírito de “cruzada” que inspira a *Exortação da Guerra*, o *Auto da Fama* ou o episódio dos cavaleiros na *Barca do Inferno*, o que parece desmentido no *Auto da Índia*, onde um soldado do Oriente confessa, na intimidade, não ter tido outro propósito senão o de enriquecer com a pilhagem guerreira. O espírito de “cruzada” servia, sem dúvida, os interesses do rei de Portugal, mas era também a representação colectiva e heróica sem alternativa, que arrastava para a guerra uma parte activa da população e que não podia deixar de ser aceite pelos próprios participantes, fossem eles capitães ou simples soldados. As célebres *Trovas do Bandarra* contemporâneas de Gil Vicente, que tão populares se tornaram, comprovam que o espírito de cruzada, produto de uma estrutura social, penetrara em todas as camadas. E o episódio do *Auto da Índia* situa-se provavelmente num plano donde se não extraem implicações gerais. Quanto aos Judeus, que ora são satirizados segundo o padrão dos preconceitos demagógicos, ora observados de forma realista e despreconceituosa no mencionado episódio

do *Auto da Lusitânia*, a carta a D. João III talvez mostre que, sem pôr em causa uma atitude religiosa anti-hebraica, Gil Vicente se mantinha favorável à política de assimilação tolerante que fora a de D. Manuel e que só a partir de 1531 deixou de ser a de D. João III.

É portanto difícil uma distinção absoluta entre o que há de cortesanesco e o que há de comum na obra de Gil Vicente. O seu caso compara-se ao de Lope de Vega, que simultaneamente consegue exprimir os ideais da monarquia espanhola e os da tradição comum. Hoje é que damos por certa *vis crítica* talvez então despercebida.

O que não quer dizer que não houvesse o sentimento, aliás em abstracto, da injustiça da sociedade no seu conjunto, e especialmente em relação ao camponês, que servia a essa sociedade de instrumento e de sustentáculo produtivo. Uma curiosa peça parece pôr em causa os mais básicos valores admitidos. No *Juiz da Beira*, um rústico ignorante e meio sandeu aparece a julgar as pessoas normais: um rapaz que desflorou uma moça é absolvido, porque, segundo o juiz, isso não tem mal; uma alcoviteira que desencaminhou a filha de um judeu sai também absolvida, porque o juiz considera as alcoviteiras uma instituição útil e necessária; um escudeiro que deve o salário ao criado é condenado a sustentar o criado até pagar a dívida, etc. Estas sentenças são exactamente o oposto do que exigiam nesta época as leis e os costumes, um pouco como as sentenças do juiz Azdak de Brecht, ou como, antes, as de Sancho Pança na ilha da Baratária. Mas a crítica que elas representam é tão radical que só pode corresponder à afirmação, pelo paradoxo, de certos direitos imanentes à vida.

O teatro de ideias

Gil Vicente participa no grande debate de ideias que agita a primeira metade do século XVI e que assume principalmente a forma de discussões teológicas. Alguns dos seus autos, e especialmente o *Auto da Feira*, intervêm na polémica religiosa. Circunstâncias peculiares, entre as quais os litígios de D. João III com o clero nacional e com a Santa Sé, e as violentas dissensões entre o Papa e Carlos V, cunhado do rei de Portugal, que culminaram no saque e incêndio de Roma em 1527, deram-lhe oportunidade para, neste campo, ir muito mais longe do que qualquer outro autor português do século XVI.

Roma, quer dizer, a corte pontifícia, é uma das personagens principais do *Auto da Feira*. Pretende comprar a paz em troca de indulgências, perdões e outros bens supostamente espirituais, de valor venal. O Serafim recusa aceitar-lhe esta mercadoria e censura-lhe os vícios sem cerimónia. A situação resume-se neste dito de Roma:

*Oh, vendei-me a paz nos Céus,
pois tenho o poder na Terra!*

A crítica das indulgências, perdões e semelhantes fontes de réditos para a Santa Sé fora levantada por Lutero e estava então na ordem do dia. É assunto repetidamente versado pelos erasmistas. Gil Vicente não pode ser considerado erasmista (falta-lhe, por exemplo, o radical antibelicismo do sábio de Roterdão, e sobeja-lhe um forte culto da Virgem), mas coincide nalguns pontos com uma crítica reformadora comum a Erasmo. Faz também a crítica das rezas mecânicas, do culto dos santos, das romarias (*Triunfo do Inverno*; lembremos o seu desinteresse pelos milagres hagiográficos, reduzidos a um breve *S. Martinho* sem sobrenatural, talvez simples *sketch* de alfaiates para procissão de *Corpus*); satiriza os pregadores medievais e suas subtilidades escolásticas (*Sermão perante a Rainha D. Leonor*); fustiga certos supersticiosos que pretendem ver em fenómenos naturais, como os terramotos, a mão vingadora de Deus (*Auto da Mofina Mendes*); condena a violência como método de conversão dos Judeus. É também típica de certos humanistas a sátira, tão frequente nos seus autos, das artes ocultas astrologia, feitiçaria, adivinhação e outras. Isso não quer dizer que exclua a possibilidade de influxos astrológicos: o que ele exclui é a possibilidade humana de devassar o oculto - e só, de resto, lhe interessam os bens que se podem conciliar pela graça divina, mediante a fé e as boas obras.

Gil Vicente vai todavia além dos temas erasmistas e aproxima-se da heterodoxia, ou daquilo que, após o concílio de Trento, se consideraria heterodoxo. No *Auto da Feira*, os únicos que merecem o bom acolhimento do Serafim são os pastorinhos simples, que não pretendem comprar virtudes e imaginam o Céu como um sítio parecido com a serra da Estrela. Dir-se-ia que a simples pureza moral já basta para merecer o Céu. São os méritos da Paixão de Cristo que salvam, gratuitamente, os protagonistas do *Auto da Barca da Glória*, os quais, pelas obras, mereciam o Inferno. Isto, combinado com a já referida crítica das indulgências, orações e outras “obras”, mostra que Gil Vicente não anda, por vezes, muito longe de algumas teses da Reforma. O seu Cristianismo parece aparentar-se com o franciscanismo de tendência heterodoxa, representado por Jacopone de Todi; e há uma nítida inspiração franciscana em alguns passos lírico-religiosos, como a loa cantada por Abel no *Breve Sumário da História de Deus*. A influência de Erasmo, que Gil Vicente leu, e até imitou, pelo menos num passo da *Romagem de Agravados*, só podia fortalecer estas raízes tradicionais.

Combinando a ausência de verdadeiros *milagres* hagiológicos em Gil Vicente, o seu descaso quanto ao culto dos Santos (sobretudo em *Triunfo do Inverno*), o carácter popularmente simples mas não milagreiro do seu culto da Virgem, a sua

constante troça das adivinhações ou profecias - com o teor da carta a D. João III, em que se insurge contra a tendência dos frades para ver os fenómenos naturais aterradores como puros milagres ou castigos divinos -, não é difícil descobrir em Gil Vicente uma tendência para racionalizar a ideia de Deus, de forma a garantir uma ordem da natureza obedecendo a leis constantes, embora transcendentem à razão humana, pois o sentido da vida está na salvação *post-mortem*. Ora, Gil Vicente conhecia a teologia de Raimundo Lúlio, que é uma tentativa de identificação do sentimento místico da divindade como Razão Absoluta, tentativa mais afim de Platão que de Aristóteles, e por isso oposta ao sistema tomista. A exposição sobre a Trindade no *Auto dos Quatro Tempos* parece ser de inspiração luliana, como também a carta de Santarém a D. João III. Através do lulismo podiam unir-se em Gil Vicente o misticismo franciscano atrás referido e a crença na ordem inalterável da Natureza.

A poesia religiosa em Gil Vicente

Nesta contiguidade do real verosímil e do imaginário, que é a expressão mais completa do teatro vicentino, o realismo sensorial aparece-nos como uma faceta apenas de um todo que o transcende, articulando-se, por contraste ou por outras formas, com a alegoria. De facto, Gil Vicente não será realista, se reservarmos tal conceito para quem configure a realidade observável como um todo independente e encerrado em si mesmo, com o seu dinamismo próprio; esta realidade observável constitui para ele somente uma das faces do mundo. Gil Vicente não procura apenas no Homem e nos grupos humanos a mola que desencadeia os conflitos e suas resoluções. As suas peças alegóricas corporizam uma visão religiosa, em que a realidade observável entra como um elemento.

Nos autos alegóricos religiosos, o real quotidiano exerce uma função muito definida: faz sobressair, pelo contraste, o carácter absoluto, imutável, permanente do sobrenatural. É neles flagrante a busca de um efeito de oposição entre os dois mundos que lembra os pintores que, como o seu contemporâneo Frei Carlos, contrapõem à transparência luminosa das figuras sagradas a espessura opaca das personagens terrestres.

No *Auto dos Mistérios da Virgem*, mais conhecido pelo nome de *Mofina Mendes*, patenteia-se este efeito do contraste entre o profano e o divino, entre as trevas e a luz. O *intermezzo* pastoril que deu o nome ao auto exerce uma função dentro do simbolismo geral da peça, materializado e resumido no pote de azeite que a Mofina, bailando, deixa cair no chão. Acentua, por contraste, a intemporalidade do mundo ideal, representado pela Virgem, pelas personificações das virtudes e pelos anjos, cuja linguagem reveste uma solenidade litúrgica, realçada pelo latim das Escrituras. A própria Mofina é ambígua (ora pastora real, ora personificação

da sorte mofina), e o dramaturgo, num rasgo, salta finalmente da sua risível leviandade individual à consciência amarga de que, afinal, todos temos o nosso pote de azeite “que há dar consigo em terra”.

O *Auto da Alma*, inspirado no conceito medieval de que o mundo é o mero trânsito para a vida verdadeira e perdurável, conceito que deu origem a toda uma literatura - mais tarde, o *Pilgrim's Progress* de Bunyan, e anteriormente o poema de Guillaume de Digulleville, *Pélerinage de Vie Humaine*, de que existiu uma tradução parcial portuguesa, ao alcance de Gil Vicente -, pode considerar-se uma das mais acabadas e lapidares expressões da arte gótica e do Cristianismo medieval. A situação define-a o Anjo, logo de início, num plano simbólico e sobrenatural: a Alma é uma entidade teológica, posta em termos abstractos muito precisos. Quando nós vemos esta entidade imaterial, este raio luminoso que caminha pelo palco, enfiar, por sugestão do Diabo, braceletes nos braços, calçar sapatos, recobrir-se de um vestido colorido e roçagante, temos imediatamente o sentimento de que está a acontecer algo de incoerente. Na estrutura básica da peça só há lugar para valores intemporais, expressos simbolicamente; tudo o que tem feitio, cor, sítio e data é uma intervenção espúria e abusiva. Ora, o pecado só existe no concreto, no tempo e no espaço. O pecado, isto é, o interesse pelas coisas terrestres, perturba portanto o ambiente inicial da peça. O Diabo está no seu papel, procedendo como se ignorasse este ambiente, esta ordem intemporal de valores, dirigindo-se à Alma como a uma criatura mudável, passível de sentimentos e procurando arrastá-la para a relatividade espacial e tempórea. Por momentos, o Diabo consegue trazer para o palco a realidade psicológica e sensorial, despertar na Alma a vaidade, o cansaço, o desespero, esboçar um mundo contingente em que há braceletes, e espelhos, e chapins de Valência, e dias da semana, e prazos. Se tivesse levado a cabo o seu trabalho de sedução, o Diabo teria transformado a Alma numa Inês Pereira, e o auto numa farsa, onde já o Anjo perderia a cartada. O Anjo, contudo, intervém a tempo de atalhar a obra do Diabo, de salvar uma pureza apenas simbolizável, transcendente ao mundo sensível, repondo as coisas no plano intemporal e abstracto em que inicialmente as colocara.

É este jogo que faz do *Auto da Alma* uma obra única e uma expressão viva, e em dado sentido dramática, de uma concepção da vida segundo a qual a realidade aparente não passa de uma ilusão, e os valores intemporais, que se postulam, é que são o verdadeiro real. Mas também no *Auto da Feira* há uma dualidade irredutível de planos entre o mundo dos Anjos e o do Diabo.

A poesia cósmica em Gil Vicente

Bem diverso é o espírito que anima certas outras peças alegóricas. Movimentando uma população fantástica de mitos tradicionais ou imaginados

por ele próprio, Gil Vicente cria verdadeiros poemas encenados, revelando-se um extraordinário poeta de tipo pouco frequente na literatura portuguesa, não introvertido, à maneira de Bernardim Ribeiro, antes aberto à inesgotável e pluriforme beleza do vasto mundo, cuja expressão mais típica se encontra nos *Triunfos* das estações: *Auto dos Quatros Tempos* e, sobretudo, *Triunfo do Inverno*, personificado num portentoso João da Grenha, que assume, em admirável friso de metáforas, toda a épica grandeza dos elementos em fúria.

Através das suas falas e cantares, os deuses, os montes, os ventos personificados, as estações do ano, os pastores, evocam no palco as forças cósmicas, e, contracenando, levantam um hino a várias vozes à natureza vigorosa e juvenil, bela na grandeza e na diversidade das suas manifestações. Neste hino tem um papel importante a poesia popular ou em voga, onde subsistem esquemas e motivos da primitiva poesia galego-portuguesa.

Esta inspiração insinua-se também nos autos cavaleirescos (por exemplo D. Duardos), nas farsas (*Quem Tem Farelos?*) e “tragicomédias” (*Comédia de Rubena*, *Auto da Lusitânia*). Pode dizer-se que no teatro vicentino cristaliza certo folclore peninsular, enriquecido com a dupla herança da mitologia clássica, da literatura bíblica, e ainda com a contribuição dos romances de cavalaria e dos rimances castelhanos, então em voga na corte. Tudo isto se funde num todo maravilhoso, feito de campos floridos, de searas e de serras propícias ao amor, de ventos, de eflúvios de Maio, de florestas onde bichos inúmeros se fartam das migalhas de Deus, de neves, rios e charcos de Inverno, de mares de prata sob as estrelas, de barcos embandeirados a vogar para países de lenda; em que Júpiter adora o Menino-Deus, em que David todo nu dança com Betsabé saída do banho, e Salomão quer casar com a Sibila, e o Diabo, evocado por um frade nigromante, vai buscar Aníbal ao Inferno para enaltecer el-rei D. Manuel - e todos se movimentam ao som de gaitas e pandeiros, por entre um coro de pastores em festa.

Este hino multiforme à Natureza transborda de todas as convenções, incluindo a que consistiria em enquadrar a realidade em limites definidos. A Natureza de Gil Vicente tem uma força mágica, não cabe dentro das suas próprias criações; e, como um vento de cumeada, varre todas as atmosferas sentimentais em que se aninham os homens. Mesmo o D. Duardos, que em grande parte obedece aos padrões convencionais do lirismo de corte, conclui num belo rimance que canta a partida dos amantes para a aventura ilimitada na companhia do mar e das estrelas. E na primeira cena da *Comédia de Rubena*, a parteira faz entrar no quarto da menina grávida e queixosa um vento poderoso que expulsa todas as pieguices para só deixar lugar à vida, que é mágica e animal, burlesca e grandiosa, acima de todas as convenções humanas.

Talvez pudesse chamar-se a esta uma poesia cósmica, a expressão verbal cheia de alegria, da força criadora imanente ao universo, uma poesia afim da de Walt Whitman. Aparentemente tal poesia está em contradição com o ascetismo e o dualismo que inspira obras como o *Auto da Alma*; mas poderia lembrar-se que encontramos uma inspiração até certo ponto comparável no *Cântico das Criaturas* de S. Francisco de Assis, na medida em que este parece orientar-se para a negação do ascetismo medieval.

Aspectos estéticos e estilísticos dos autos vicentinos

Imaginando a um pólo o *Auto da Alma* e a outro, por exemplo, uma obra como o *Triunfo do Inverno*, veremos que os autos vicentinos oscilam entre uma expressão gótica coerente e de pureza estreme, e, por outro lado, uma acumulação de elementos heterogêneos dentro de quadros que os não integram funcionalmente, como sucede no gótico flamejante, no plateresco e no manuelino. A arte de Gil Vicente faz-nos, assim, assistir à desintegração do gótico, sem ser ainda uma arte realista, isto é, uma arte em que a composição já converge para a figura ou para os grupos humanos. De resto, a riqueza de temas e de aspectos da vida que integra exige porventura essa enorme liberdade de ficção, incompatível com as regras do jogo do realismo directo.

Se considerarmos os lineamentos góticos desta arte, não podemos deixar de ficar impressionados com a linha depurada e elegante (por exemplo, nas intervenções do Anjo no *Auto da Alma*), a solenidade sagrada, cheia de sugestão litúrgica (*Auto da Mofina Mendes*), a força do *pathos* (o arrependimento da Alma e as intervenções dos quatro Doutores), a majestade da invocação dos mistérios divinos (*Auto dos Quatro Tempos*, *Breve Sumário da História de Deus*); enfim, os contrastes admiravelmente conseguidos entre o espiritual e o carnal, segundo a concepção da Idade Média (diálogo entre a Alma e o Diabo no *Auto da Alma*; diálogo de alguns compradores com o Serafim, no *Auto da Feira*). Entre todo o teatro medieval europeu, talvez esta faceta vicentina constitua a mais elevada realização do ideal da arte gótica.

Se atentarmos, por outra banda, nos momentos realistas, notaremos o extraordinário vigor e certeza de traço com que se desenham as personagens através de diálogos que vão direitos ao essencial. De curtos diálogos como os travados entre o Diabo e as diversas personagens do *Auto da Barca do Inferno*, ou, no final de *Quem Tem Farelos?*, a disputa entre Isabel e a mãe, ressaltam com vigoroso relevo e recorte os tipos sociais. E toda a personalidade de Inês Pereira, ao longo da extensa peça a que serve de protagonista, resulta, além de poderosamente saliente e definida, inexcusavelmente certa no seu comportamento psicológico. Os tipos agem segundo a sua lógica e ritmo próprios, sem notas falsas. Notaremos

também que a caricatura não é gratuita nem artificialmente conseguida: resulta da acentuação dos traços típicos. Da mesma forma, o cómico nasce, naturalmente, quer dessa caricatura, quer do encontro das concepções diferentes e contraditórias subjacentes ao comportamento de cada tipo social: seja exemplo o encontro a sós de Inês Pereira, ainda solteira, moça “despejada” e ansiosa por se desfazer da donzélia, com o pretendente Pêro Marques, que procura uma esposa honesta e respeitável. Se fosse caso de procurar na literatura portuguesa um paralelo deste aspecto de Gil Vicente, ocorreriam certamente algumas páginas de Camilo, como aquelas em que apresenta com igual vigor, lógica e autenticidade tipos como o ferrador João da Cruz, a Maria Moisés, o Bento Pedreiro e outros.

Se considerarmos, enfim, a obra de Gil Vicente sob o aspecto poético, notaremos a sua diversidade de tons, de temas, de atitudes e de géneros. O lirismo cortês inspira alguns passos delicadíssimos do *D. Duardos*, entre outros. A poesia folclórica está presente sob várias formas: os antiquíssimos cantares paralelísticos, de que Gil Vicente recolheu os últimos exemplares; as serranilhas; as loas tradicionais de Natal; as baladas ou rimances, que imitou, além de reproduzir fragmentos, aliás predominantemente castelhanos, e então em moda. A poesia religiosa, ou até litúrgica, está representada por hinos, alguns de inspiração franciscana, e por numerosas composições inspiradas nos *Salmos* ou em outros livros bíblicos: o *Génesis*, o *Livro de Job* ou o *Cântico dos Cânticos*. Já falámos da poesia inovadora e enaltecadora da natureza prodigiosa. No seu conjunto, os autos de Gil Vicente arrecadam um enorme tesouro poético, resumindo toda a tradição peninsular nos seus diversos aspectos popular, clerical e cortês, mas todos fundidos ao calor de uma sensibilidade enraizada na vida popular, aberta aos impulsos mais pujantes da natureza e da sociedade.

Uma vida intensa percorre a expressão verbal em Gil Vicente, e dá-lhe uma aparência viçosa, sem partes mortas, concreta, sem deixar de ser tradicional. Gil Vicente não é sob o ponto de vista linguístico e estilístico um inovador. A sua retórica só conhece as formas simples do encarecimento, e prefere as imagens tradicionais, como estrela, flor, nave, mar, em cascata ao estilo de ladainha. Mas há um admirável ritmo em crescendo, copioso e entusiasta, além da constante riqueza de evocações a percorrer estas sequências. Gil Vicente é também fiel à tradição no uso predominante da redondilha maior (verso de sete sílabas) e no modo de combinar este verso com os seus quebrados, como sucede no *Auto da Alma* ou n' *O Velho da Horta*. Mas sabe usar com mestria o verso mais longo (onze, doze, treze sílabas).

Não obstante o uso do verso, Gil Vicente sugere toda a vivacidade da linguagem coloquial. O verso não serve nele para marcar distância literária, a não ser em certas tiradas intencionalmente líricas ou oratórias. Serve, sim, para valorizar a

língua corrente, chamando a atenção do leitor para paralelismos ou contrastes, enfim, para tirar efeitos implícitos na fala quotidiana, tal como sucede com a maior parte dos provérbios tradicionais.

Não se pode, aliás, falar de uma linguagem coloquial em Gil Vicente, antes de várias, de acordo com o estilo das peças e com a condição social das personagens. Na época de Gil Vicente devia existir maior diversidade linguística, segundo não só a diversidade das regiões, mas também a das condições sociais. O dramaturgo acusa esta diversidade, variando a expressão fonética ou sintáctica, o vocabulário e as fórmulas de tratamento conforme a origem social das personagens. O estudo de P. Teyssier, que aliás quase se limita ao terreno lexical, regista a considerável variabilidade desses indicativos sociais e até psicológicos. São os rústicos que empregam exclusivamente certas formas, como por exemplo *ergueja* (em lugar de *igreja*, que é a forma utilizada pelas personagens urbanas), e são eles, em geral, que se exprimem em linguagem arcaica, não relatinizada pelos humanistas, da mesma forma que entoam os cantares e executam as danças que caíam em desuso nas cidades.

Dramaturgos populares

Ainda que representado nos salões do Paço, Gil Vicente fez sentir a sua influência num círculo muito mais amplo que o da corte. As suas peças, como vimos, corriam impressas pelo autor, em folhetos “de cordel”, e a sua *Compilação* de 1562 contava sem dúvida com um grande apreço público. É certo, portanto, que se popularizaram; e não se deve excluir a hipótese de terem sido representadas também fora do Paço (hipótese perfeitamente viável, visto que o texto impresso estava ao alcance de muitos).

Tal como sucedeu em outros países da Europa, o gosto do teatro desenvolveu-se em Portugal ao longo do século XVI, num público burguês e popular. Apesar de vários surtos de oposição e perseguição pelas autoridades, o interesse pelas representações cénicas era tal, que em 1588 o Hospital de Todos-os-Santos de Lisboa obtinha o privilégio de conceder a respectiva autorização, arrecadando uma parte do lucro. As representações realizavam-se já antes em pátios e casas particulares por grupos modestos mas que parecem já ter alguma organização regular, como se verifica pelo próprio testemunho auto-humorístico dos autos de *El-Rei Seleuco* (Camões), *da Natural Invenção* (Chiado) e *dos Sátiros* (anónimo); mas a partir de 1591 constroem-se, em Lisboa, mediante contrato com o Hospital, dois edifícios próprios de pedra e alvenaria.

Outro indício de certo interesse pela literatura teatral nesta época é a publicação em 1587 de um volume intitulado *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*, compilado por Afonso Lopes; contém 12 autos, de Luís de Camões,

António Prestes, Anrique Lopes, Jorge Pinto e Jerónimo Ribeiro. Não saiu todavia a anunciada segunda parte desta colecção. Entretanto publicavam-se em folhas volantes diversos autos de outros autores não incluídos naquele volume, como António Ribeiro Chiado, Baltasar Dias, Afonso Álvares, além de outras peças anónimas. Nos palcos representavam-se peças castelhanas, com o que contavam os autores daquela língua. *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, abre com uma extensa descrição elogiosa da cidade de Lisboa, e isso evidencia que o autor tinha em mente a representação da peça na capital portuguesa.

Mais do que em Espanha, o teatro foi prejudicado em Portugal com proibições inquisitoriais muito severas e com a ofensiva dos Jesuítas contra a representação de comédias. O Índex português de 1581 manda vigiar com atenção as peças de teatro, e proíbe expressamente toda a crítica a pessoas eclesiásticas - isto é, ao poderoso e numerosíssimo estrato social de que se alimenta, mais do que qualquer outro, a sátira vicentina. O Índex de 1624 enumera 23 autos, proibidos ou expurgados, não contando com os de Gil Vicente. O patronato régio de que beneficiou Gil Vicente só acidentalmente parece ter acolhido uma obra cénica, como o *Auto da Natural Invenção* de Chiado; mas o bom acolhimento, também ocasional, de algumas casas nobres deve ter sido mais frequente.

Os autores incluídos na citada colectânea de Afonso Lopes e os editados nas folhas volantes costumam ser, e nem sempre adequadamente, englobados numa “escola vicentina”. A herança de Gil Vicente é, com efeito, flagrante na maior parte deles. Conservam, em geral, o heptassílabo já tradicional; a imprecisão de lugar e tempo; certa desarticulação de estrutura que permite a entrada de tipos e cenas alheias ao desenvolvimento da intriga, reduzindo-se até por vezes ao simples desfile de tipos característicos; assentam, por vezes ainda mais, na linguagem popular. Subsistem muitos tipos vicentinos, tais como o Escudeiro pobre, a Alcoviteira, a Rapariga burguesa, o Magistrado, a Regateira, o Físico, etc. Trata-se de uma herança que sobrevive, empobrecendo-se e arcaizando-se.

A maior parte das obras deste conjunto pode classificar-se dentro de três géneros: a farsa, ou prática, o auto novelesco e o auto religioso.

Pertencem à primeira categoria obras de Chiado, de António Prestes, a *Farsa do Físico* de Jerónimo Ribeiro, a farsa de *O Estudante* ou *Cena Policiara* de Anrique Lopes, o *Auto do Caseiro de Alvalade*, anónimo (que lembra flagrantemente *Quem Tem Farelos?* e *Inês Pereira*), o *Auto do Escudeiro Surdo*, anónimo, que parece ter sido muito popular, porque também se lhe chamou da *Fome* e do *Centeio e Milho*, etc.; e à segunda categoria, o auto novelesco - cavaleiresco ou sentimental - no estilo do *Dom Duardos*, que gozou voga persistente até ao século XVIII: o *Auto do Duque de Florença*, de João de Escobar; o *Auto de Florisbel*, anónimo, que tem muitas analogias com a *Comédia do Viúvo*; o *Auto dos Sábios*; o *Auto dos*

Dous Ladrões, de António Lisboa; o *Auto da Bela Menina*, de Sebastião Pires; e provavelmente o *Auto da Donzela da Torre* e o *Auto de D. Luís e dos Turcos*, este último editado por Giuliano Macchi, Roma, 1965.

Quanto ao auto religioso, convém distinguir dois ramos. Um é a moralidade vicentina, a que pertencem o *Auto da Ave-Maria* de António Prestes, peça alegórica; o *Auto do Dia de Juízo*, anónimo, anterior a 1559, onde ressalta a imitação dos *Autos das Barcas*; o *Auto da Paixão* do P.e Francisco Vaz, de Guimarães, 1.ª edição 1559, de que Manoel de Oliveira filmou uma representação popular transmontana. O outro é um género que Gil Vicente cultivou escassamente, as vidas dos santos: quase todas as obras de Afonso Álvares e de Baltasar Dias. Também se conservam vestígios do auto religioso pastoril, como a *Prática de três pastores*, anónimo, 1.ª edição, 1601, natividade de flagrante tradição vicentina. Podemos aqui referir os sete ingénuos autos ou passos em redondilha, sobre Sto. Agostinho, S. Francisco, antecedentes ou episódios da vida de Cristo, que o nobre e corajoso Francisco da Costa (1553-1591) escreveu para consolo e edificação dos seus companheiros de cárcere em Marrocos, onde se representaram, e que se encontram no chamado *Cancioneiro de D. Maria Henriques*, publicado em 1956. Mantêm as características dos autos vicentinos de devoção, com muito menos talento. Registe-se ainda o *Auto de Vicente Anes Joeira*, ed. e apresentado por Cleonice Berardinelli em 1963; e o *Auto de Dom André*, anónimo, leit., apres. e notas de Maria José Palla, IN-CM, 1993 (há exemplares datados de 1625; Teófilo Braga supõe-no de 1559).

António Ribeiro, de alcunha “Chiado”, e António Prestes, bem menos “vicentino”, são porventura as personalidades mais marcantes. Chiado foi um frade franciscano de Évora que fugiu à vida conventual e fez em Lisboa vida goliardesca, no decorrer da qual compôs e possivelmente representou os seus autos: *Prática de oito figuras* (1542), *Auto das Regateiras* (1572), *Prática dos Compadres* (1572), *Auto da Natural Invenção* (c. 1545? 1557?), representado perante D. João III em que se auto-satirizam as condições reais de representação, *Auto de Gonçalo Chambão*. Destas peças apenas o *Auto das Regateiras* tem uma acção consequente, que desfecha numa boda de casamento, entre gente típica de Alfama. Nas outras há apenas tipos isolados, ou quando muito uma acção que se esboça e é depois esquecida. Os seus tipos são arrancados à rua, de que trazem para o palco a linguagem, as preocupações, as usanças: o *ratinho*, o *negro* ou *negra* com a sua fala própria, a *mãe* que consegue casar a filha, etc... Chiado distingue-se como observador da vida e linguagem popular, das quais nos dá flagrantes.

António Prestes, de Torres Novas, era um funcionário judicial, que residia em Lisboa em 1565; escreveu sete autos, todos publicados na colectânea de Afonso Lopes (1586): *Auto da Ave-Maria*, extensa moralidade alegórica de um castelo das virtudes assaltadas por vícios (também apresenta analogias com o *Auto da Mofina*

Mendes de Gil Vicente), *Auto do Procurador*, *Auto do Desembargador*, *Auto dos Dois Irmãos*, *Auto da Ciosa*, *Auto do Mouro Encantado*, *Auto dos Cantarinhos*. Prestes satiriza o petrarquismo, o platonismo amatório e, de modo geral, a influência italiana, e manifesta simpatia por uma concepção pacatamente doméstica de vida. Paira nos seus autos uma atmosfera de interior burguês. No *Auto dos Dois Irmãos* revela influência da comédia latina, sobretudo de Plauto. A sua linguagem é notavelmente rica e plástica, assim como o seu metaforismo, colhido em grande parte na vida quotidiana, mas também revelador de uma fantasia quase barroca. As suas intrigas têm uma certa coerência, embora sejam um tanto lassas, para permitir intercalações de cenas e tipos. O que há de mais morto nos seus autos são as alegorizações, que neles ocupam papel importante.

Pela sua larga e perdurável popularidade, convém salientar **Afonso Álvares**, mulato de Évora, contemporâneo de Gil Vicente, autor dos autos de *Santa Bárbara*, *Santo António*, *Santiago* e *S. Vicente*; e **Baltasar Dias**, cego, natural da ilha da Madeira, autor dos autos ou dos rimances dialogados de *El-Rei Salomão*, da *Paixão de Cristo*, de *Santo Aleixo*, de *Santa Catarina*, da *Feira da Ladra*, do *Nascimento de Cristo*, do *Marquês de Mântua*, do *Príncipe Claudiano*, da *História da Imperatriz Porcina*, além de *Trovas moralistas* sobre a *Malícia das Mulheres* ou com *Conselhos para bem casar*. Ambos exploraram o filão das vidas dos santos, aproveitando o que há de poético e romanesco na Legenda Aurea. Foram muito editados como literatura de cordel; e o último, sobretudo, linearmente doutrinário, ganhou largo público, ao ponto de ainda figurar em representações populares no princípio deste século e de continuar vivo no folclore brasileiro.

Para melhor perspectiva cronológica, convém lembrar que só Anrique da Mota, nosso conhecido do *Cancioneiro Geral*, acompanhou Gil Vicente nos seus inícios, pois as suas farsas e prantos são anteriores a 1516, e um dos seus esboços provavelmente anterior a 1506. Afonso Álvares, com uma peça de 1531, e Baltasar Dias, com privilégios de impressão outorgados em 1537, parecem pouco mais ou menos contemporâneos da fase final da carreira vicentina. A primeira obra de Chiado data de 1542, segundo a estimativa mais recente. Os restantes autores e obras anónimas pertencem, em geral, ao terceiro quartel do século.

A fusão da tragicomédia comemorativa vicentina em redondilha com certo teatro decassilábico renascentista é representada por duas *comédias* bilingues de **Simão Machado** (n. ?? - f. 1634), editadas em 1601 sob o título de *Comédias Portuguesas*: uma, de cunho heróico, a *Comédia do cerco de Dio*, e outra, de carácter pastoril e mitológico, a *Comédia da Pastora Alfea*. O que há de comum a ambas é uma enredada acção novelesca, muito imaginativamente lírica, patética ou principalmente espectacular. Na comédia heróica, onde predomina o português (servindo o castelhano para distinguir as personagens muçulmanas), a exaltação

da coragem e do humanitarismo português enlaça-se com a da abnegação amorosa e do cavaleirismo, virtudes aliás reconhecidas aos inimigos da religião, com uma generosidade talvez originada na moda recente dos *rimances mouriscos*; e a glorificação militar dos heróis dos cercos não impede certos quadros realistas da guerra nem uma apologia humanista da paz. Quanto à comédia pastoril, particularmente adequada aos gostos do melodrama barroco, e escrita quase sempre em castelhano, embora destinada a celebrar a cidade do Porto, desenvolve-se como um *ballet* de mutações rápidas e numerosas, à base de uma cadeia de desencontros do amor semelhante à do *Auto Pastoril Português* de Gil Vicente. Isto lembra a contemporânea “tragicomédia” jesuíta. Com efeito, Simão Machado, como o teatro escolar jesuíta de que vamos ocupar-nos, assinala a formação do gosto barroco.

O teatro escolar jesuíta

Os Jesuítas, na sua Universidade de Évora, no seu Colégio das Artes coimbrão, nos colégios de Lisboa, Braga, da Índia e do Brasil, continuam a servir-se do teatro como exercício de conversação latina e como número de festas comemorativas para visitas ilustres (pessoas régias, provinciais, prelados, etc.) ou para grandes acontecimentos escolares (distribuições de prémios), tal como tinham feito os professores bordaleses trazidos por André de Gouveia. Os géneros mais representados eram: a tragédia bíblica (predominante no século XVI); a fantasia alegórica já cultivada por Naharro e Gil Vicente, denominada (como na *Compilação dos autos vicentinos*, 1562) de *tragicomédia* e enquadrada numa cenografia que pretende deslumbrar; a tragédia hagiográfica (dominante desde 1619), e espectaculosas pastorais, sobretudo pretextadas na história de David (frequentes sob o domínio filipino). A grande novidade apresentada em Portugal pelo teatro escolar jesuíta foi uma encenação enriquecida com as criações cenográficas italianas do século XVI: os panos de fundo pintados segundo as leis da perspectiva, mutações mecânicas de cenário, decoração e guarda-roupa aparatosos, efeitos de acompanhamento instrumental ou coral. As personagens contavam-se em regra por dezenas (ou centenas); os coros serviam, mesmo nas tragédias, de entremez vistoso, e a intenção edificante era condimentada com cenas truculentas, duelos oratórios ou sentenciosos, cortejos, marchas sob fanfarras e pendões, caçadas, bailados e apoteoses finais.

Na sua fase final, do tempo de D. João V, a coreografia e a cenografia jesuíta atingirão o apogeu, com profusão de bastidores movidos à máquina, dispostos em profundidade, coros à vista ou ocultos, e complicados conjuntos de *ballet*. Mas nunca se igualou a magnificência da tragicomédia *A Conquista do Oriente*, representada no Colégio de Santo Antão por ensejo da visita de Filipe II (de

Portugal) em 1619, cujo guarda-roupa, reunido por empréstimo de conventos, igrejas e famílias fidalgas, contava alguns milhares de pedras preciosas, tecidos e baixelas riquíssimas, num estendal espalhafatoso. Deve acrescentar-se que o conteúdo ideológico, psicológico ou poético deste teatro não tem originalidade. A *Ratio Studiorum*, admitindo-o como exercício escolar, recomendava a seu respeito a máxima cautela, excluindo a intervenção de personagens femininas, o uso de outra língua que não fosse o latim e preceituando o confinamento a assuntos pios. Entre os dramaturgos jesuítas neolatinos cujas peças se representavam em Portugal destaquemos apenas, pelos méritos literários e por certo cunho temático algo nacional (advertências veladas a D. Sebastião, certo aparente anticastelhanismo), o P.e Luís da Cruz, ou Ludovicus Crucius, cujas *Tragicae Comicaeque Actiones* foram impressas em Lião, 1605.

Criação da escola teatral espanhola

É a partir da obra vicentina e daquelas que nela convergiram que se cria a notável escola teatral espanhola do século XVII. Pela importância que ela assume entre nós até meados do século XVIII, vamos resumir a sua evolução.

Lope de Rueda (falecido em 1565) percorre durante anos as regiões do Sul da Espanha com a sua companhia de actores profissionais, que se assemelha à *commedia dell'Arte* italiana. Filipe II de Espanha, em 1598, a poucos meses da morte, lança sobre o teatro profano uma proibição que não vigora muito tempo; mas acontece, ao mesmo tempo, que alguns prelados protegem os espectáculos cénicos, vinculando-os às grandes festividades, como a do Corpo de Deus ou as dos santos padroeiros das cidades, ou delas extraindo rendimentos para hospitais e outras instituições beneficentes. Estas circunstâncias impulsionam em Espanha, no século XVII, uma floração de autos sacramentais, que ainda continuam, enriquecendo-a, a tradição do teatro medieval. No mesmo momento em que aqui conhece uma revivescência fulgurante, o teatro litúrgico agoniza em França, onde acaba por ser proibido. Os principais dramaturgos seiscentistas espanhóis são por isso clérigos, por vezes “familiares do Santo Ofício”, o que condiciona sensivelmente o significado e a técnica da escola, assinalando-lhe uma orientação consonante com a Contra-Reforma e toda a ideologia do absolutismo espanhol. No entanto, o contacto popular que o teatro consegue manter, e que é mesmo indispensável aos desígnios eclesiais a que então obedece, faz que nele ressoem certos anseios, preocupações e tendências enraizadas do povo espanhol.

Nos últimos anos de Filipe II, que reinou de 1556 a 1598, anos já ensombrados pela derrota da Invencível Armada (1588), assiste-se à lenta ascensão da tragédia de tema patriótico e do drama de costumes, tingidos de naturalismo renascentista, com Juan de la Cueva e Cervantes. Lope de Vega (1562-1635) finalmente, esse

«monstro da natureza» que escreveu mais de duas mil peças teatrais, não apenas desenvolve o auto sacramental, como cria de vez a comédia espanhola de *capa e espada*, com acção rápida e emaranhada, toda assente nos conflitos e equívocos levantados por *pontos de honra* à hombridade tradicional dos heróis. O *ponto de honra* deste género dramático retintamente espanhol reduz-se por vezes a um prurido formalista, que leva duelistas e vingadores a baterem-se no palco (como na vida real) por preconceitos de classe próprios da velha aristocracia; intervêm, por outro lado, nestas peças, figuras régias, quer para dirimir os conflitos mais graves, quer para se vencerem a si próprias nos seus erros, exprimindo uma idealização do absolutismo. Mas Lope faz entrar nos quadros destas idealizações certos casos da lenda espanhola em que magistrados concelhios ou figuras populares dão também a sua lição de honra, sob final sanção do rei, a aristocratas degenerados e até a reis que são levados a reconsiderar. Na medida em que consegue identificar a Nação com um absolutismo idealmente justo, Lope ergue uma crítica ao feudalismo; e as suas qualidades de concepção poética, de versificação penetrantemente lírica, mantêm o culto renascentista do amor e das forças criadoras da natureza humana.

A escola de Lope conserva de início o tratamento optimista, épico e pundonoroso de temas nacionais (Guillén de Castro, 1569-1631, Luís Vélez de Guevara, 1579-1644, Ruiz de Alarcón, 1581-1639, Tirso de Molina, 1571-1648), repudiando os preceitos clássicos que nessa época tanto preocupavam críticos e doutrinários teatrais franceses. Neles a acção à vista do espectador predomina sobre as falas que definem caracteres ou situações; o desenvolvimento da intriga salta fora de estritas unidades de tempo e de lugar, interrompendo-se apenas sob a pressão de arroubos líricos. Enraíza-se o profissionalismo teatral por conta das confrarias religiosas, primeiro nos pátios das hospedarias (corrales) de Sevilha, o grande empório das Índias Ocidentais, depois nos de Madrid, onde, desde inícios do último quartel do século XVI, os principais teatros funcionavam quase diariamente e havia cerca de uma dezena de companhias de actores em concorrência.

O reinado de Filipe IV (1621-1665) coincide com o apogeu da voga do teatro, mas o seu alcance ideológico altera-se profundamente. Já em Tirso de Molina, que consagrou o tipo depois universalizado de D. Juan Tenório, a natureza humana parece irresistivelmente obsesionada pelo pecado, a alma do drama tende a cifrar-se na busca, por parte dos protagonistas, de uma felicidade quase metafísica, através do mal e do logro. Em Calderón de la Barca (1600-1681) as personagens esvaziam-se de psicologia ou de consistência social e convertem-se em alegorias, salvo dentro dos limites em que a influência lopesca se mantém. Tal como acontecerá com os dramaturgos simbolistas, por exemplo, Maeterlinck, Calderón, nas suas peças significativas, dir-se-ia pôr em causa a realidade objectiva da vida terrena, que se mantém apenas como verificação ou contrastaria das virtudes e

sobretudo dos pecados por que cada um é responsável (*La Vida es Sueño*). Neste idealismo que parece preferir a morte ao pecado, neste avesso do naturalismo que, embora por entre contradições fundamentais, pulsava ainda em Camões, Lope e Cervantes, o teatro deixa de ser uma representação plástica da vida; a vida é que se reduz, na concepção calderoniana, a um palco de alegorias teológicas. O tema da dança da morte, que obsesionara já a primeira fase decadente do feudalismo (a fase pré-absolutista), inspirara a *Barca da Glória* e o *Breve Sumário da História de Deus* de Gil Vicente, culmina em *El gran Teatro del Mundo*, peça que, como nenhuma outra, assinala o sentimento da inanidade que acompanha a derrocada filipina.

Bibliografia

Sobre Gil Vicente

1. Textos

- A 1.ª ed. de conjunto das obras de Gil Vicente foi publicada em 1562, Lisboa, com o título *Copilaçam de todas as obras* de Gil Vicente, pelo filho do autor, Luís Vicente. Declara este no prólogo que o pai começara e deixara incompleta a compilação dos seus autos, e que ele, Luís Vicente, acrescentara as obras de que pudera haver notícia. Declara também que se dera ao trabalho de «apurar» as obras paternas. Nela se lê ainda uma dedicatória do próprio Gil Vicente a D. João III, para a ed. impressa, que chegara a concluir. A *Copilaçam* serviu de base a todas as ed. posteriores. Destas, só uma, a de 1586, é anterior ao séc. XIX, e foi catastroficamente mutilada pela Censura; contém um auto - o *D. Duardos* - em que o editor não seguiu a ed. príncipes, mas sim uma folha volante já emendada pela Censura, antes de 1551. Passaram perto de 250 anos antes que a *Compilação* voltasse a ser impressa, em Hamburgo, 1834, por Barreto Feio e J. Monteiro, ed. que marca o início dos estudos vicentinos e a restauração de tal obra nos palcos portugueses.
- Das ed. modernas são mais acessíveis, embora muito imperfeitas, as de Mendes dos Remedios, em três tomos, Coimbra, 1907, 1912 e 1914, com pref. e glossário; a de Marques Braga, na col. «Clássicos Sá da Costa», 6 vols., com pref., notas e glossário; a do Porto, 1965, 1 vol. em papel-bíblia, sem indicação de organizador nem critério expresso de fixação dos textos. Reprod. fac-similada, mas inabilmente retocada, da *Compilação*, Lisboa, 1928.
- Os autos da *Mofina Mendes* e da *Alma*, segundo a *Compilação*, estão fac-similados em Silveira, Sousa da: *Dois Autos de Gil Vicente*, 3.ª ed., Fund. da Casa de Rui Barbosa, Rio, 1973.

- Ed. da *Copilação*, com introd. e texto normalizado por M. Leonor Carvalhão Buescu, 2 vols., IN-CM, 1984.
- Apesar da tentativa de Pimpão Costa, em *Obras Completas de Gil Vicente*, Barcelos, 1956, falta ainda uma ed. crítica ao conjunto da produção vicentina.
- A *Copilação* não inclui todas as obras de Gil Vicente. Três autos, de publicação avulsa, provavelmente em vida do autor, foram proibidos pela Inquisição e desapareceram definitivamente: *Auto da Aderência do Paço*, *Auto da Vida do Paço* e *Jubileu de Amores*. Um auto não incluído na *Copilação*, o *Auto da Festa*, foi descoberto numa folha volante quinhentista, e publicado pelo conde de Sabugosa em fac-símile (1906, reed. 1909). Finalmente, dois autos anónimos foram também reivindicados para Gil Vicente, por Révah, que os editou no vol. *Deux autos méconnus de Gil Vicente*, Lisboa, 1948: *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia* e *Obra da Geração Humana*, mas surgiram ponderosas objecções a tal atribuição.
- Anteriormente à *Copilação*, o próprio Gil Vicente editara alguns dos seus autos em folhas volantes. Dessas edições apenas se conhecem a do *Auto da Moralidade (Barca do Inferno)*, de cerca de 1518, reeditado por I. S. Révah em *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente, I, édition critique du premier Auto das Barcas*, Lisboa, 1950 (reed. Lisboa, «O Mundo do Livro», 1959, com introd. de Révah); da *Tragicomédia D. Duardos*, como vimos, reed. com estudo e notas de Dâmaso Alonso, Madrid, 1942; e do *Pranto de Maria Parda* (1522), reeditado por Luciana Stegagno Picchio, Nápoles, 1963. Uma folha volante quinhentista da *Farsa de Inês Pereira*, editada por I. S. Révah: *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente, II, édition critique de l'Auto de Inês Pereira*, Lisboa, 1955, reproduz provavelmente o texto de uma ed. anterior à *Copilação*.
- O confronto das ed. feitas em vida de Gil Vicente (ou seus vestígios) com a *Copilação* de Luís Vicente mostra que esta, além de incompleta, é defeituosa. O compilador modernizou, sem grande critério, a língua do original, alterou, suprimiu e acrescentou versos. As discrepâncias são principalmente visíveis entre as duas versões do *Auto da Barca do Inferno*, a da *Copilação* e a da folha volante quinhentista. Quem queira inteirar-se do problema encontra elementos nos trabalhos já mencionados de Révah, I. S.: *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, I e II, em artigos ou comunicações de L. Stegagno Picchio, em Teyssier, Paul: *Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente*, em *Critique Textuelle Portugaise*, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pp. 123-130, e em Askins, Arthur Lee-Francis: «Notes on Pre-1536 Portuguese Theatrical Chapbooks», in *Estudos Portugueses - Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, pp. 301-310 (com indicações textuais e bibliográficas sobre literatura de cordel teatral quinhentista).
- Edições críticas parciais e de textos únicos: *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, por T. P. Waldron, Manchester, 1959; *Comédia del Viudo*, prólogo e notas de Alonso Zamora Vicente, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1962; *Comédia de Rubena*, introd. e notas de Giuseppe Tavani, Roma, 1965; *Gil Vicente, Farces and Festival Plays*, texto, introd. e

notas de Thomas R. Hart, University of Oregon, 1972. Da *Tragicomédia D. Duardos* há uma ed. diplomática baseada no confronto dos dois textos existentes (v. *supra*), por Stephen Reckert, na sua obra *Gil Vicente: espírito e letra*, Gredos, 1977.

- *Invenções e Cousas de Folgar*, textos de Anrique da Mota do *Cancioneiro Geral* e o *Velho da Horta*, intr., fixação e notas de José de Oliveira Barata, Minerva, 1994. Em 1982 Neil T. Miller editou as *Obras* de Henrique da Mota, Sá da Costa, Lisboa.
- Durante os sécs. XVI, XVII e XVIII realizaram-se várias edições avulsas populares de certos autos vicentinos, principalmente dos autos das *Barcas*, do *Auto da Mofina Mendes*, do *Juiz da Beira*, do *D. Duardos* e do *Pranto de Maria Parda*. Gil Vicente era, pois, um dos autores predilectos da chamada «literatura de cordel». Encontra-se uma bibliografia completa das antigas edições vicentinas em Freire, Braamcamp: *Vida e Obras de Gil Vicente, «Trovador, Mestre da Balança»*, Porto, 1919, reed. Lisboa, 1944.

2. Antologias e edições escolares

- Pululam as ed. avulsas modernas dos Autos: da *Alma*, de *Inês Pereira*, da *Exortação da Guerra*, do *Auto da Cananeia*, de *Quem Tem Farelos?*, do *Auto da Índia* e da *Barca do Inferno*, entre outras. Antologia de autos vicentinos em português, sob o título *Teatro de Gil Vicente*, por António José Saraiva, col. «Antologias Universais», 4.ª ed., Dinalivro, Lisboa, 1968, com pref., notas e vocabulário; e outra, mais antiga, na col. «Lusitânia», Porto.
- A Fund. Casa de Rui Barbosa editou *Dois Autos de Gil Vicente (Mofina Mendes e da Alma)*, 1972, Rio de Janeiro, com apresentação de Maximiano da Silva Carvalho/Cleonice Berardinelli e explicação de Sousa da Silveira. As principais peças satíricas estão reunidas no vol. *Sátiras Sociais*, notas e estudo por Maria de Lourdes Saraiva, Publ. Europa-América, Lisboa, 1975.

3. Estudos

Obras clássicas, ainda muito importantes, mas que devem ser cotejadas com estudos actualizados:

- Freire, Anselmo Braamcamp: *Vida e Obras de Gil Vicente, «Trovador, Mestre da Balança»*, Porto, 1919, reed. Lisboa, 1944 (obra que fixa os principais dados cronológicos, bibliográficos e históricos).
- Pratt, Óscar de: *Gil Vicente, notas e comentários*, Lisboa, 1931 (discutiu renovadamente, entre outras coisas, a cronologia, classificação e intenção de várias peças).
- Pimpão, A. Costa: *História da Literatura Portuguesa*, t. II, Coimbra, 1947.
- Carvalho, Joaquim de: *Os Sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*, in *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do séc. XVI*, «Acta Universitatis Conimbrigensis», Coimbra, 1948.

- Vasconcelos, Carolina Michaëllis de: *Notas Vicentinas*, reunidas num volume, Lisboa, 1949 (importante reunião de dados eruditos variados).
- Révah, I. S.: *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, I e II, Lisboa, 1951-55.

Trabalhos mais recentes:

- Moser, Fernando de Melo: *Liturgia e iconografia na interpretação do «Auto da Alma»*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 3.ª série, n.º 6, 1962.
- Martins, Mário: in *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, 1969; e *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, I, Braga, 1969 (permite úteis relações do teatro vicentino com as *Laudes* de Mestre André Dias, com a tradição geral e nacional de prantos fúnebres literários e ainda com o tema da dança da morte). Do mesmo autor: *Gil Vicente e o Texto dos Livros de Horas*, in «Colóquio/Letras», n.º 3, Setembro 1971.
- Saraiva, António José: *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, 1942, reed. 1965, Lisboa; *História da Cultura em Portugal*, vol. II, cap. III; e *Poesia e Drama (Bernardim, Gil Vicente, Cantigas de Amigo)*, Gradiva, 1990.
- Teyssier, Paul: *La Langue de Gil Vicente*, Paris, 1959 (análise linguística e estilística); *Gil Vicente - o autor e a obra*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1982 (síntese excelente); *Interpretação do «Auto da Lusitânia»* (interpretação coerente do esquema da peça), in *Temas Vicentinos*, IN-CM, 1992.
Sobre a versificação e a pronúncia: Cunha, Celso: *Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro auto das Barcas de Gil Vicente*, in *Língua e verso*, 3.ª ed. rev., Sá da Costa, Lisboa, 1984 (e também em *Estudos de Versificação Portuguesa*, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1982).
- Keats, Laurence: *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, 1962, trad. port. *Teatro de Gil Vicente na Corte*, Teorema, 1988.
- Malkiel, Maria Rosa Lida de: *Para la génesis del «Auto de la Sibila Cassandra»*, in *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, 1966.
- Lopes, Óscar: *O Sem-Sentido em Gil Vicente*, in *Ler e Depois*, Porto, 1969, 3.ª ed., 1971.
- Tomlins, Jack E.: *Toward an aesthetic of Gil Vicente's drama*, in «The Journal of The American Portuguese Cultural Society», II, n.ºs 1-3, 1968.
Hart, Thomas R.: *The dramatic unity of Gil Vicente's «Commedia de Rubena»*, «Bulletin of Hispanic Studies», 46, n.º 2, Abril 1969; *Gil Vicente, Farces and Festival Plays*, University of Oregon, 1972.
- Asensio, Eugenio: *De los momos cortezanos y los autos caballerescos de Gil Vicente; Las Fuentes de las Barcas en Gil Vicente; El auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente*. Estes três estudos estão publicados em *Estudios Portugueses*, do mesmo autor, Paris, Fund. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974.
- Post, H. Howens: *As Obras de Gil Vicente como elo de transição entre o drama medieval e o teatro do Renascimento*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», 9, Paris, 1975.
- Barata, José Oliveira: *O vilão às avessas de seu mundo*, sep. «Biblos», Coimbra, vol. 51, 1975 (estudo contrastivo entre peças de Gil Vicente e outras do seu quase contemporâneo veneziano Angelo Beolco, dito Ruzzante).
- Saraiva, J. Hermano: *Testemunho social e condenação de Gil Vicente*, Lisboa, 1976.
- Reckert, Stephen: *Gil Vicente, espírito y letra*, ed. Gredos, Madrid, 1977; *Gil Vicente e a Génese da «Comédia Espanhola»*, na col. *Temas Vicentinos*, 1992; *Espírito e Letra de Gil Vicente*, IN-CM, 1983.
- Rebelo, Luís Francisco: *O Primitivo Teatro Português*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. (Contém antologia, incluindo descrições de momos e textos neles utilizados.)
- Osório, Jorge Alves: *O Testemunho de Garcia de Resende sobre o Teatro Vicentino. Algumas Reflexões*, sep. de «Humanitas», vols. 31-32, 1979, Coimbra, pp. 71-96. (Contraste entre os momos de ostentação áulica e os entremezes populares; concepção vicentina de comédia como forma dramática mais categorizada do ponto de vista retórico e exemplarista.)
- Tavani, G.: *Gil Vicente e a «Comédia de Rubena»*, in *Estudios Portugueses*, IN-CM, 1988, pp. 399-412.
Convém compulsar o «Bulletin d'histoire du théâtre portugais», 1950-54, onde, entre outros, se publicaram estudos e edições críticas de vários autores, depois saídos em volume, e ainda bibliografias dos estudos publicados entre 1947 e 1950.
- Para informação bibliográfica exaustiva, mas não crítica, e já desactualizada, consultar *Bibliografia Vicentina*, ed. da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1942. Constantine C. Stathotos publicou em «Sillages», 1977/75, Poitiers, pp. 127-156, uma extensa bibliografia anglo-americana, incluindo recensões, 1940-75, sobre Gil Vicente.
- Para dados mais actualizados, incluindo bibliografia, consultar Picchio, Luciana Stegagno: *Storia del Teatro Portoghese*, Roma, 1964 (trad. portuguesa corr. e aumentada, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969), e *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969 (um dos textos que inclui, e que contesta a importância dos arremedilhos jogralescos como precursores de Gil Vicente, está traduzido em *A Lição do Texto, Filologia e Literatura, I - Idade Média*, Edições 70, 1979); e ainda vários dos *Estudios Portugueses - Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, nomeadamente o de Asensio, Eugenio: *Gil Vicente y su duda con el humanismo: Luciano, Erasmo, Beroaldo*, pp. 277-300; e os de José L. A. Hernández, Cleonice Berardinelli, Stephen Reckert, M. I. Resina Rodrigues, C. C. Stathotos e Stanislav Zimia. Ver ainda números especiais comemorativos do quinto centenário vicentino da revista «Vértice» (XXV, n.os 264-66, Set. a Nov. 1965) e do suplemento literário de «O Estado de S. Paulo» (1965-12-04).; e ainda AAVV: *Temas Vicentinos, Actas do Colóquio em Torno da Obra de Gil Vicente*, 1988, ICALP, 1992, sobretudo: Palla, Maria José: *O parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente*; Picchio, L. S.:

O Purgatório de Gil Vicente: estado ou lugar (interessante exposição de um assunto então ainda em questão na ortodoxia católica); Zimia, Stanislav: *O sentido alegórico do «Auto de la Sibila Cassandra»*.

Sobre a «Escola Vicentina», Teatro Jesuíta e Espanhol

Textos

- São muito insatisfatórias as eds. de que em geral se dispõe para o estudo dos autores de literatura dramática de cordel no séc. XVI. O estudioso poderá encontrar uma extensa bibliografia das eds. antigas à entrada do capítulo *Os Continuadores de Gil Vicente*, pp. 97-102 da *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol. II, cap. de Matos Sequeira. *A Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*, de 1587, teve repr. fac-similada na Editorial Lysia, Lisboa, 1973, pref. de Hernâni Cidade e nota bibliográfica de José V. de Pina Martins.

Edições modernas:

- Ed. fac-similada de *Dezanove Autos Portugueses* que se acham na Biblioteca Nacional de Madrid, por Carolina Michaëllis de Vasconcelos, 1922, reed. pela Rev. *Ocidente*, 1969.
- *Autos de António Prestes*, por Tito Noronha, 1871 (muito incorrecta), e ed. mais recente na col. «Clássicos Sá da Costa».
- *Autos da Ave-Maria e dos Cantarinhos*, Lisboa, 1889, *Auto da Ave-Maria de António Prestes*, ed. crítica e análise por Simone Ribet, multigrafado com 4 fac-símiles, Fac. de Letras de Bordéus, 1961. Reed. fac-similada, Lisboa, 1973. Pimentel, Alberto: *Obras do Poeta Chiado*, Lisboa, 1889 (ed. incorrecta).
- *Prática de oito figuras*, de Ribeiro Chiado, ed. com nota preambular de Maria de Lourdes Belchior Pontes, «O Mundo do Livro», Lisboa, 1961.
- *Prática dos Compadres*, de Ribeiro Chiado, ed. apresentada por Luciana Stegagno Picchio, «O Mundo do Livro», Lisboa, 1964.
- *Auto da Natural Invenção*, ed. conde de Sabugosa, Lisboa, 1917.
- *Autos de A. Ribeiro Chiado*, vol. I, por Cleonice Berardinelli/Ronaldo Menegaz, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1968; *Teatro de A. Ribeiro Chiado (Autos e Práticas)*, C. Berardinelli/R. Menegaz, *Lello & Irmão*, 1994.
- *Auto do Físico*, de Jerónimo Ribeiro, ed. de F. M. Esteves Pereira, «Monumentos de Literatura Dramática Portuguesa», Lisboa, 1918.
- *Auto de Santo Aleixo*, de Baltasar Dias, Porto, 1907.
- *Auto de Santa Catarina e Auto da Malícia das Mulheres*, do mesmo autor, respectivamente, Lisboa, 1864, e Porto, 1863 (outras peças de Baltasar Dias estão incluídas em *Floresta de Vários Romances*, 1868).

- *Autos e trovas de Baltasar Dias*, pref., notas e glossário de Alberto F. Gomes, Funchal, 1961, e IN-CM, 1984.
- *Auto de Santa Bárbara*, de Afonso Álvares, Porto, 1907.
- *Auto do Bem-Aventurado Senhor Santo António*, ed. fac-similada, Porto, 1962; há outra ed. do *Auto de Santo António*, com pref. e notas de Almeida Lucas, sep. da «Revista de Portugal», 1948. *Auto da Paixão de Jesus Cristo*, de Francisco Vaz, Porto, 1893.
- O «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais» editou: *Auto dos Sátiros*, peça anónima (tomo I, n.º 2, 1950, reimpresso em Asensio, Eugenio: *Estudios Portugueses*, 1974); *Príncipe Claudiano*, de Baltasar Dias (t. II, n.º 1, 1951); *Auto de S. Vicente*, de Afonso Álvares (t. II, n.º 2, 1951); *Auto de Santo Aleixo*, de Baltasar Dias (t. III, n.º 2, 1952), reproduzido em Rebelo, Luís Francisco: *Teatro Português*, vol. I, 1.º vol., 1959.
- *Auto dos Dois Ladrões*, de António de Lisboa, ed. fac-similada por Eduardo Cafezeiro, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1969. Texto prínceps (completo) e restituição crítica (incompleta) por Almeida Lucas, na «Labor», n.ºs 112-114 e 116, 1951.
- Ed. recente do *Auto das Regateiras*, de António Ribeiro Chiado, com introd. e notas de Giulia Lanciani, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970.
- *Estudos do Teatro Português*, Dom André, ed. do texto anónimo de 1625, «Arquivos do Centro Cultural Português», XIII, 1978, pp. 523-569. *O Auto das Padeiras chamado da Fome ou do Centeio e Milho*, texto anónimo do séc. XVI, ed. crítica e anotada por Maria José de Lencastre, Braga, 1982.
- *Cena Policiana*, de Anrique Lopes, e *Auto de Rodrigo e Mendo*, de Jorge Pinto, por João Ribeiro na «Revista da Língua Portuguesa», Rio de Janeiro, Novembro de 1919 e Março de 1921.
- *Auto de Vicente Anes Joeira*, anónimo, reprod. fac-similada de duas ed. quinhentistas, introd., leitura crítica, notas e índice lexical por Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, 1963.
- Machado, Simão: *Comédias Portuguesas*, 1.ª ed. 1601, Lisboa; 2.ª e 3.ª ed. 1631, *ibidem*; 4.ª ed. 1706, *ibidem*. *Comédia de Dio*, ed. crítica, com introd. e comentários por Paul Teyssier, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969.
- *Auto de Dom André*, leitura e apresentação de Maria José Palla, IN-CM, 1993 (faz parte, sem nome de autor, dos *Dezanove Autos*, confrontado com cópias de 1625).
- De Anrique da Mota, além das três ed. do *Cancioneiro Geral*, que contém os seus textos dramáticos conhecidos, há uma ed. da *Farsa do Alfaiate*, por Leite Vasconcelos, Lisboa, 1924, e a inclusão da *Farsa do Hortelão* em Pimpão, A. J. Costa: *Poetas do Cancioneiro Geral*, col. «Clássicos Portugueses». Ver na *História do Teatro* de Luciana S. Picchio referências a outras peças teatrais anónimas, dispersas ou perdidas do séc. XVI, incluindo os textos religiosos dramatizados de Francisco da Costa, incluídas no *Cancioneiro de D. Maria Henriques*, ed. Lisboa, 1956.

- Foi editada uma tradução de uma tragédia em latim, *Eduardus*, de Diogo de Paiva de Andrade (n. 1576-1660), por J. N. Pereira Pinto, sob o título port. de *A Tragédia de Eduardo*, IN-CM, 1986. Escrita c. 1650-60, tem como assunto a morte no cativeiro castelhano de D. Duarte de Bragança. Caracteriza-se por uma ideologia proselitica católica e restauracionista e conforma-se com o modelo de tragédia sentenciosa e oratória de Séneca. O realizador Manoel de Oliveira filmou, sob o título de *Acto da Primavera*, a *Paixão de Francisco Vaz*, representada por populares de uma aldeia transmontana.

2. Antologias

- Rebelo, Luís Francisco: *Teatro Português: Das Origens ao Romantismo*.

3. Estudos

- Além da *História do Teatro Português* de Teófilo Braga, 4 vols., Porto, 1870-71, e da *Escola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Teatro Nacional*, Porto, 1898, do mesmo autor, obras hoje antiquadas mas ainda úteis, podem ler-se o segundo capítulo, já atrás citado, de Matos Sequeira, na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* e a obra do mesmo autor *Teatro de Outros Tempos*, Lisboa, 1933; a monografia de Eugenio Asensio sobre *El Teatro de António Prestes*, «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», t. V, n.º 1, 1954, reimpressa in *Estudios Portugueses*, 1974; o estudo de Maria de L. Belchior Pontes, sobre teatro de Chiado, in *Os Homens e os Livros*, Lisboa, 1971; os estudos incluídos em *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, ciclo de conferências promovidas por «O Século» e editadas em 2 vols., 1947-49; Frèches, Claude-Henri: «Comédias de Simão Machado», in «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», t. II, n.º 2, 1951, e t. III, n.º 1, 1952, e *Le Théâtre Néo-Latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisboa, 1964, que examina minuciosamente as principais peças jesuítas representadas em Portugal. (Recensão importante por L. Stegagno Picchio, in «Cultura Neolatina», XXIV, 1964, fasc. 2-3, Módena.)
- Gomes, Alberto Figueira: *Poesia e dramaturgia populares do século XVI - Baltasar Dias*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1983.
- Visão actualizada de conjunto e ampla bibliografia em Picchio, L. Stegagno: *História do Teatro Português*, atrás mencionada.
- Teyssier, Paul: *Le théâtre populaire portugais après Gil Vicente: quelques travaux imprimés et inédits*, in «Bulletin des Études Portugais et Brésiliennes», t. 44-45, Institut Français de Lisbonne, 1983-85, pp. 44-45 (actualiza, com indicação de edições críticas, inéditas, a bibliografia de Picchio, L. Stegagno: *História do Teatro Português*, Lisboa, 1964).
Deswarte, Sylvie: *Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana* (contém uma análise de o *Auto da Ave-Maria, Temas Vicentinos*, ICALP, 1992, pp. 43-72.

- O vol. *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos*, de Mário Vieira de Carvalho, IN-CM, 1993, contém como Anexo 1, pp. 301-306, um mapa do Teatro dos Jesuítas em Portugal (1550-1739) continuado por outros de teatro nas cortes e no público de D. João V, D. José e análise estatística.
- Para aspectos gerais do teatro espanhol e europeu, Dzhivelégov, Boiadzhíev/Ignatov: *História del Teatro Europeo*, trad. castelhana, Buenos Aires, com trad. portuguesa, e os dois primeiros vols. de *Histoire du Théâtre* da col. «Marabout Université», trad. franc. rev. e aum. da *Storia Universali del teatro drammatico* de Vito Pandolfi, Turim, 1964. Para o teatro medieval, Aubailly, Jean-Claude: *Le Théâtre Médiéval Profane et Comique*, Larousse, 1975.

5.3 Camões e “Os Lusíadas”

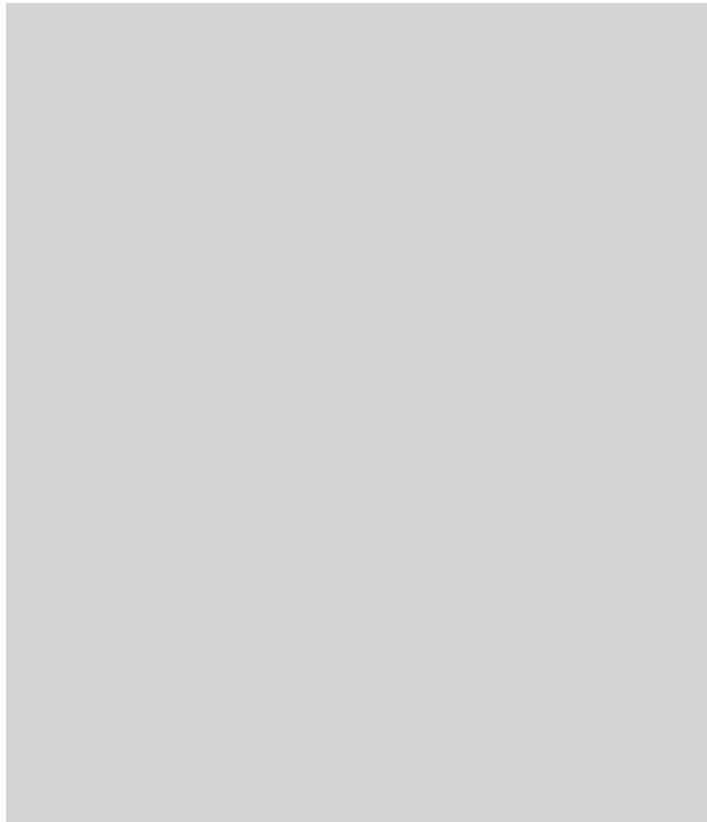
“Seja como for, parece-nos que a esfinge camoniana cabe neste esquema: um fidalgo pobre, de família decaída, que teve uma educação esmerada como os que se destinavam ao sacerdócio. Como tantos outros que não conseguiam amesendar-se nas conezias ou nas abadias, na administração da casa real, ou nas capitânicas do ultramar, desceu todos os degraus da miséria e achou-se agarrado pelas rodas que trituravam o homem pobre e inadaptado, triste quixote que o moinho de vento atirou ao chão, mas que nunca por isso perdeu as peneiras e os modos altaneiros. Jamais foi capaz de compreender que o mundo da cavalaria estava morrendo. Mas no meio de seu naufrágio conservou o sentimento de quem era letrado, desses a quem competia entender e explicar o mundo. Esta era a sua grande força. Embarcado numa expedição militar, achava disponibilidade mental para escrever uma canção prodigiosa como a que começa “Junto de um seco, duro, estéril monte”. “Numa mão sempre a pena e noutra a espada”, tal foi, segundo as suas próprias palavras o seu ideal de vida. Camões foi, em resumo, um cavaleiro-humanista, duas coisas perfeitamente inconciliáveis. Sob pena de não percebermos nem a sua vida nem a sua obra, temos de unir essas duas máscaras, que se negam uma à outra”.

António José Saraiva, “As Duas Máscaras de Camões”, in António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Publicações Europa-América, 3.ª Edição, Lisboa, 1972, Vol. II, p. 153 (publicado inicialmente no *Comércio do Porto* de 14 de Outubro de 1958.)



5.3.1 Luís de Camões

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 78-100.



VIII

LUÍS DE CAMÕES

Tirante a sátira social de inspiração popular e a poesia cômica, ambas características da obra de Gil Vicente, pode dizer-se que todas as tendências da literatura portuguesa do século XVI se encontram em Luis de Camões. Pela época e pelo meio em que viveu, assimilou tanto a poesia italianizante e latinizante como a poesia tradicional, e apontou a evolução para o estilo precioso e concelutuoso, o estilo de «agudeza e engenho» frequentemente designado pelo qualificativo de barroco, que predominará durante o século XVII. Ideologicamente, também Camões está numa convergência de caminhos: vive nele o espírito ousado que inspirou a revolução da Renascença italiana; mas por outro lado, encerrado dentro dos limites do mundo feudal peninsular, essa ousadia quedou-se numa esfera puramente mental, entrando em contradição com a realidade vivida, da qual só se libertou ou pela automutilação mística ou pela criação de mitos. Um dos contrastes entre Gil Vicente e Camões está justamente em que este último se encontrou numa fase mais adiantada da evolução social que conduziu à extermínio da tradição burguesa do século XV. e, por maioria de razão, do humanismo europeu, que era um avanço no sentido de uma filosofia racionalista e laica.

BIOGRAFIA

Camões nasceu entre 1517 e 1524, de uma família nobre mas decaída. Fez os seus estudos, segundo o mais provável, em Coimbra, onde deve ter sido contemporâneo de Jorge Ferreira de Vasconcelos, com o qual tem flagrantes afinidades, anteriormente à fundação do Colégio das Artes de André de Gouveia, mas já numa fase de renovação do ensino humanístico universitário. Grande parte da sua juventude decorreu em Lisboa. É de conjecturar que durante essa época da sua vida tenha lançado mão da arte literária como profissão ocasional, fazendo representar (ou representando ele próprio) autos ao gosto vicentino (embora de substância muito diferente), como são os *Enfarridos*, o *Auto de El-rei Seleuco* e o *Auto de Filodemo*, também representado, se não escrito, na Índia. Do seu convívio falam as cartas e algumas das composições poéticas que escreveu: conheceu a Lisboa nocturna e boémia,

e as mulheres que a povoavam, de quem foi não apenas freguês, mas íntimo, familiar e apaixonado. Teve também as suas relações com fidalgos e fidalgas do Paço, como o provam algumas das suas poesias. As circunstâncias e talvez o temperamento inconformista levaram-no a uma situação trágica. Comprometido nas violências praticadas por um bando de «valentões», acabou por ser preso em 1552 por agressão à mão armada a um funcionário do Paço. Para se salvar desta situação difícil, embarcou para a Índia em 1553 — caso pode dizer-se único entre os nossos escritores humanistas. Na Índia conheceu altos e baixos. Foi soldado e funcionário; há notícia da sua passagem por Goa, pelo estreito de Meca, por Ternate, nas Molucas, e pela China, onde desempenhou o cargo rendoso de Provedor dos defuntos e ausentes. Esta última situação causou-lhe dissabores, pois que intrigantes o acusaram de desviar os fundos entregues à sua administração. As acusações por irregularidades deste género eram moeda corrente na Índia, e geralmente justificadas. No regresso a Goa naufragou na foz do Mécon, perdendo os haveres. Duas vezes esteve preso em Goa, segundo parece, uma pela acusação indicada, outra por dívidas. Em 1567 empreende a viagem para Lisboa, aonde só chegou ao cabo de dois anos por virtude de dificuldades de dinheiro, que o retiveram largos meses em Moçambique. Logo se empenhou na publicação dos *Lusíadas*, que devem ter sido escritos na maior parte no Oriente. A obra foi publicada em 1572, e por ela, e pelos «serviços» prestados, alcançou da corte uma pensão de quinze mil réis anuais, quantia exígua que só lhe permitia sobreviver na quase indigência. Os primeiros biógrafos, ainda contemporâneos de contemporâneos de Camões, relatam que um escravo javanês (no século XVI dizia-se «jau») que trouxera consigo, pedia esmola para ajudar o dono. Não deixou de escrever nesta última fase da sua vida. A D. Sebastião dirigiu um poema encomiástico felicitando-o pela oferta, pelo Papa, de uma reliquia de S. Sebastião, em 1576. Ao cardeal D. Henrique, regente, dirigiu em 1574 uma extensa composição em oitavas heróicas intercedendo por uma mulher casada que se dedicara à prostituição na ausência do marido, e que ia ser deportada para a Índia. Faleceu em 10 de Junho de 1580, e um fidalgo letrado seu amigo mandou inscrever-lhe na campa rasa um epitáfio significativo: *Aqui jaz Luís de Camões príncipe dos poetas do seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente e assim morreu.* É o resumo eloquente de uma vida que se caracteriza por um incurável inconformismo. Camões não pode catalogar-se comodamente nem na categoria dos fidalgos a quem o espírito de classe abria os postos lucrativos dos exércitos e da administração, quando não o dote de uma rica herdeira; nem por outro lado na dos letrados que de uma forma ou de outra se aninhavam na burocracia ou se faziam premiar pelo prestígio que os príncipes ou os grandes fidalgos julgavam receber do reclamo da pena. O seu ideal de vida foi uma mistura impossível de guerreiro e de letrado — «para servir-vos o braço às armas feito, para cantar-vos a mente às musas dada» —, aliando as duas carreiras cuja primazia relativa os humanistas do século XVI discutiam incansavelmente, a das «letras» e a das «armas». Mas, como fidalgo guerreiro, Camões nunca abdicou da sua superioridade de letrado, e como letrado nunca se libertou dos preconceitos feudais. A sua vida, que ele próprio declara impossível, é talvez uma concretização desta impossibilidade a que chegaram em Portugal a sociedade e a cultura pela contradição insolúvel entre o racionalismo humanista e a ideologia feudal tradicional.

OS TEXTOS

Dos *Lusíadas* existem duas edições quase iguais datadas ambas de 1572, ignorando-se qual seja a primeira. Uma delas — se não ambas — foi revista pelo autor.

Quanto à *Lírica*, é póstuma a primeira edição datada de 1595, e feita sobre cancioneiros manuscritos, tal como as que se seguiram, em 1598, 1616, 1663, 1668, 1685 (texto de Faria e Sousa) e 1860-1868 (Visconde de Juromenha). Os manuscritos donde foram recolhidas as poesias camonianas nem sempre eram exactos nas atribuições, e daí resultou serem atribuídas ao nosso Poeta obras de outros autores. Faria e Sousa, fanático de Camões, e convencido de que o seu poeta fora roubado por confrades contemporâneos, atribuiu-lhe, muitas vezes por simples palpite, várias composições que não são suas. Além disso, perante a incorrecção das cópias que teve à mão, propôs-se emendá-las, mas seguiu nisso o critério do seu próprio gosto. Daqui resultou que a forma por que se tornaram conhecidas muitas obras de Camões é em parte da mão de Faria e Sousa. Mas pode dizer-se que em conjunto as três primeiras edições, descontado um número reduzido de obras, cujos autores foram posteriormente identificados, foram organizadas com escrupulo e merecem confiança, quer quanto à autoria, quer quanto ao texto. Quanto a Faria e Sousa convém não exagerar os seus malefícios: era destituído de senso crítico, mas não um falsário, como Fr. Bernardo de Brito; permitiu-se uma grande liberdade no tratamento do texto camoniano, mas era dotado seguramente de gosto literário e de um profundo conhecimento do estilo de Camões. As suas atribuições e emendas devem ser consideradas, embora com cautela. Os Autos foram publicados, na *Primeira Parte das Comédias Portuguesas*, em 1586. Das Cartas em prosa, duas foram publicadas juntamente com a primeira edição da lírica; outras duas encontradas no nosso século em manuscritos.

O ESTILO

É fácil reconhecer na obra poética de Camões dois estilos não só diferentes, mas talvez até opostos: um, o estilo das redondilhas e de alguns sonetos, na tradição do *Cancioneiro Geral*; outro, o estilo de inspiração latina ou italiana de muitos outros sonetos e das composições endecassílabas maiores. Chamaremos aqui ao primeiro o *estilo engenheiro*, ao segundo o *estilo clássico*.

O estilo engenheiro, tal como já aparece no *Cancioneiro Geral*, manifesta-se sobretudo nas composições constituídas por mote e voltas. O poeta tinha que desenvolver um mote dado, e era na interpretação das palavras desse mote que revelava a sua subtilidade e imaginação, exactamente como os pregadores medievais o faziam ao desenvolver a frase bíblica que servia de tema ao sermão. No desenvolvimento do mote havia uma preocupação de pseudo-rigor verbal, de exactidão vocabular, de modo que os engenhosos paradoxos e os entendimentos fantasistas das palavras parecessem sair de uma espécie de operação lógica.

Camões é, antes de D. Francisco Manuel de Melo e dos conceptistas do século XVII, o poeta português que mais acabadamente realiza esta tendência artística que vem do final da Idade Média. As suas composições de mote e voltas alcançam por vezes uma subtilidade extrema, em certos casos de interesse puramente lúdico (e portanto fútil aos olhos de um poeta clássico), mas noutros casos carregada de sentido.

A palavra era concebida neste caso não como um intermediário da expressão, mas como um objecto. O poeta empenhava-se em desenvolver essas virtualidades encerradas no corpo fonético, no conteúdo semântico e nas relações etimológicas do vocábulo, que desta forma era tratado como uma substância. É este o fundamento dos jogos de palavras tão frequentes em Camões e que nem sempre devem ser considerados como meros «brinquedos». A palavra *pena*, por exemplo, aparece no triplo significado de pena de escrever, pena de sentimento e pena do voar, e esta coincidência e descoincidência serve para exprimir pensamentos e emoções, ou transitos de uns para outros, que na linguagem normal exigiriam largas explicações. Este uso diz-se-la que mágica da palavra substancializada, banido pelo Classicismo e pelo Romantismo, é todavia consubstancial à poesia gongórica e, mais tarde, tem o seu papel no Simbolismo e em correntes poéticas contemporâneas.

Um outro aspecto, ainda, aproxima Camões da poesia gongórica. Nas descrições, ou melhor, encarecimentos, do objecto do amor, as qualidades corporais da dama são consideradas em abstracto: os cabelos não são louros, mas sim ouro, a testa não é branca, mas sim neve; os olhos não são verdes, mas sim contêm o verde dos campos. As qualidades são tomadas como essências, desligadas dos objectos. Ora estas essências existem na dama em estado mais puro que na Natureza: o verde dos campos é apenas um reflexo do verde dos olhos de Helena; e o ouro material é uma degradação do ouro mais puro, do ouro-ideia, que existe nos cabelos da Senhora. Esta consificação dos universais, que dá lugar a jogos de palavras que são já claramente gongóricos, tem uma base platónica, e deixa transparecer o conteúdo ideológico profundo desta veia estilística de Camões. Os cabelos da Senhora são a ideia do ouro; as suas faces a ideia das rosas, e ela própria, reunião das ideias realizadas da Natureza, é a ideia da Beleza.

Pode dizer-se em resumo que o estilo «engenhoso» a que obedecem quase todas as redondilhas e alguns sonetos camonianos — e de que há reflexos também em algumas das composições maiores — se fundamenta na consificação das palavras, que conservam algo do seu valor mágico, e na consificação das qualidades sensíveis, que pressupõem a existência de arquétipos no mundo das ideias. Acrescente-se que, sem revelar nestas composições uma extraordinária imaginação verbal, Camões prende o leitor pela sobriedade e pela precisão vocabular, em que não falta uma graça por vezes humorística dando asas a uma pseudo-lógica escolástica.

Com isto não fica esgotada a análise formal desta parte da sua obra. As composições em redondilha, que tinham vida e ambiente, com acompanhamento musical, em meios palacianos, burgueses e estudantis, conservavam algo da tradição medieval e da inspiração folclórica. Eram muitas vezes compostas sobre «cantigas velhas», que nos fazem regressar a uma época anterior ao Cancioneiro Geral. Camões soube conservar em muitas das suas composições,

compostas sobre essas «cantigas velhas» um pouco do gosto folclórico, que nos leva para as pastorelas dos Cancioneiros primitivos. É mais uma das suas múltiplas virtualidades estilísticas, que passou ao século XVII, sobretudo através de Rodrigues Lobo.

Passando ao estilo clássico, de inspiração greco-latina e italiana, a função da palavra é aqui completamente diferente. O poeta tem o sentimento da existência de uma realidade independente das palavras e que procura através destas comunicar com a possível exactidão. Pode tratar-se de uma realidade externa, visual como a paisagem onde foi escrita a canção que começa pelos versos

Junto de um seco, fero, estéril monte
Inútil e despido, calvo, informe,

ou auditiva como o rumor da artilharia

Eis nos batéis o fogo se levanta
do furiosa e dura artilharia.
A plúmbea pela mata, o brado espanta
ferido, o ar retumba e assovia.

Neste caso sente-se em Camões no uso do vocábulo, e especialmente do adjectivo, um esforço para cingir a realidade que lhe serve de tema, como um desenhador realista que com traços sucessivos vai progressivamente captando a fisionomia que se propõe fixar; e sente-se por outro lado na combinação dos ritmos e sons uma intenção imitativa dos ruídos e sons do exterior, como é flagrante no passo transcrito dos *Lusíadas*. Dentro deste estilo, a imagem tem uma função descritiva, como se vê na sanguessuga a que é comparada nos *Lusíadas* a tromba de água.

Mas as palavras podem servir também para exprimir uma realidade interna, psicológica — um sentimento, uma emoção. É o que sucede na canção «Vinde cá, meu tão certo secretário», em que Camões explica a dificuldade de comunicar ao papel a intensidade do sentimento que o aflige, porque as palavras não chegam para tanto, e acaba afirmando a verdade, isto é, a existência própria, do conteúdo que quis e não consegue exprimir.

Não mais canção, não mais, que trel falando
sem o sentir mil anos. E se acaso
te culparem de larga e de pesada
não pode ser, lhe diz, limitada
a água do mar em tão pequeno vaso.
Nem eu delicadezas vou cantando
c'o gosto do loevar, mas explicando
puras verdades já por mim passadas
— oxalá foram fábulas souhadas!

Num ou noutro caso, quer as palavras pretendam copiar uma realidade externa, quer uma realidade interna, o poeta tem o sentimento de que essa realidade existe independentemente delas. As palavras são utilizadas como mero veículo, não já como coisas, à maneira da poesia engenhosa. O mesmo sucede nos grandes poetas clássicos, tais como Homero, Virgílio, Horácio.

O estilo clássico nos poetas portugueses que precederam Camões, e até no seu contemporâneo António Ferreira, aparece-nos um pouco rígido e sobretudo prosaico. É uma forma metrificada de tratar de assuntos que também podiam explicar-se em prosa, forma que se distingue não só pelo ritmo como pela sua especial nobreza de expressão e por certos ornatos próprios, quase todos hauridos no repertório mitológico e histórico-lendário da Antiguidade. A nobreza de expressão tende a descair no convencionalismo académico, o ornato dificilmente podia ser mais do que um penduricalho orgânicamente desligado do conteúdo. É por isso que a poesia de imitação clássica, quer a da Renascença, quer a do século XVIII, está de maneira geral morta. Camões é uma excepção.

Na realidade ele conseguiu dominar o estilo clássico até ao ponto de se libertar da imitação dos respectivos modelos, convertendo-o num meio dúctil de expressão pessoal. A sua notação descritiva do mundo exterior chega a ser verdadeiramente realista, caracterizando-se por uma precisão de traço que faz pensar em Alberto Dürer. Digam-se de passagem que se o desenho é nítido a cor passa despercebida ou tende ao convencionalismo. E na comunicação dos estados emocionais ainda hoje a poesia camoniana é altamente sugestiva e tocante. Camões sabe variar o andamento, ora épico, como o da «tuba canora e belicosa», ora plácida melancólico, ora furiosamente desesperado, como na canção «Vinde cá», ora com a resignação quebrada do irremediável, etc. A palavra é nas suas mãos um material extremamente plástico e obediente, e ao lado de um vocabulário preciso,

Quando o sol encoberto vai mostrando
ao mundo a luz quieta e duvidosa

oferece-nos mais de uma forma de sugestão musical, como em

Ao longo da água o nível cante canta

ou em

Leva-lhe o vento a voz que ao vento deita.

Por qualquer destas vias Camões aproxima-se da poesia romântica, ou seja da poesia que utiliza a palavra como forma de comunicação de um conteúdo emocional ou de uma paisagem. A palavra, tem, com efeito, na poesia clássica e na poesia romântica, uma função semelhante — a comunicação de um conteúdo —, em contraste com a que desempenha na poesia engenhosa, gongórica, ou simbolista, em que conteúdo e palavra parecem identificados. A diferença sob este aspecto entre Romantismo e Classicismo, é que este último se subordina

a imitação de padrões que limitam a sua variedade, e tende a usar uma construção frásica discursiva que explicita os anexos gramaticais de frase para frase, ao passo que aquele, além de abolir a subordinação aos modelos, tende a uma construção frásica mais solta. Ora Camões, além de, pelo domínio pessoal da expressão, se libertar da imitação (em que de resto treinou largamente a mão antes de atingir a sua individualidade própria), conseguiu também libertar-se dos embaraços à expressão criados pelos nexos gramaticais, aproximando-se justamente da frase solta, por vezes inacabada, característica de alguns românticos. É o caso do soneto

O céu, a terra, o vento sossegado...
As ondas que se estendem pela areia...
Os peixes que no mar o sono enfreia...
O nocturno silêncio repousado...

O pescador Aónio que deitado
onde c'o vento a água se meneta
chorando o nome amado em vão nometa,
que não pode ser mais que nomeado.

— Ondas — dizia — antes que Amor me mate
torna-me a minha ninfa que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita.

Ninguém lhe fala. O mar de longe bate...
Move-se brandamente o arvoredo...
Leva-lhe o vento a voz que ao vento deita...

E é o caso também de composições em tom exclamativo, que são um grito desenrolado («O dia em que nasci moura e pereça»), a notação de um sonho («quando de mihãs máguas a comprida»), ou em tom suspiroso, como o soneto muito admirado pelo ultra-romântico Bocage que começa pelas quadras:

A fermosura desta fresca serra
e a sombra dos verdes castanheiros,
o manto cambar destes ribeiros
donde toda tristeza se desterra,

o rouco som do mar, a estranha terra,
o esconder do sol pelos outeiros,
o recolher dos gados derradeiros,
das nuvens pelo ar a branda guerra,

Camões sobressai também entre os seus contemporâneos classicizantes pelo partido que soube tirar da mitologia. Esta é neles um ornato quase indispensável para temperar a aridez da exposição directa e discursiva, que em certos casos mal se distingue da prosa. Em Camões tem também essa função, mas serve, além disso, para edificar um mundo de beleza radiosa, que conserva um pouco do esplendor do mundo homérico. Sobre a existência terrena eleva-se um Olimpo de corpos divinos, que é também um universo em que são abolidas as limitações do universo social em que o poeta vive. A força e o esplendor vivem banhados na liberdade; o nu mostra-se ao sol nos corpos cujos gestos só obedecem à lei da beleza. Assim, a mitologia é mais do que um ornato em Camões. Como veremos ao analisar *Os Lusíadas*, é a manifestação de um sentimento típico de alguns grandes artistas da Renascença, e tem uma substância própria que lhe dá uma vida e um viço ausentes tanto das evocações mitológicas dos poetas seus contemporâneos como das dos neo-clássicos do século XVIII.

Tocamos algumas das diversas realizações e virtualidades do estilo camoniano, convindo ter presente as duas estruturas opostas entre as quais o poeta se divide: o estilo engenhoso em que a palavra é cosificada; o estilo directo em que a palavra obedece à necessidade de comunicar um conteúdo exterior a ela. O primeiro caminho aponta para o século XVII, o segundo para a poesia romântica. O primeiro tem as raízes na Idade Média, o segundo no espírito renascentista que descobre a Natureza e o Homem. Camões deu a uma e outra tendência uma expressão lapidária, mediante o sentido da propriedade vocabular, a elegância da construção, a arte superior da economia da frase que são seus dons pessoais, como se verifica por exemplo no famoso soneto «Sete anos de pastor Jacob servia».

OS TEMAS DA LÍRICA

A lírica camoniana oferece uma riqueza considerável de temas, em que podemos distinguir, desprezando as pequenas fracções, os grupos seguintes: o galanteio ou o encarecimento amoroso, mais ou menos circunstancial; os temas psicológicos quase sempre em torno da paixão amorosa; os temas filosóficos, tais como o desajustamento entre o Merecimento e a Fortuna, entre o direito à felicidade e o gozo dela, entre a justiça aparente e a justiça transcendente. Os tópicos de toda a poesia camoniana não são originais, facilmente os rastreamos em Bernardim Ribeiro, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Jorge de Manrique, para só falar dos Peninsulares. O que é pessoal é o tom em que Camões os trata: intenso, emocionado, vivido — o que parece mostrar que não se trata meramente de temas meditados, antes de problemas experimentados.

É evidente que Camões se formou dentro da temática petrarquiana do amor, cujos principais tópicos eram então lugares comuns na Península. O amor petrarquiano, que tem as suas raízes nos trovadores provençais, cifra-se na contemplação interior da Amada, cuja beleza se torna o símbolo da Beleza ideal e do Bem. O Amador perfeito é aquele que pela contemplação desta imagem se transforma na própria Amada, ou em última análise na Beleza e no Bem que ela representa sob formas carnis. Tal concepção implicava uma oposição

entre a contemplação interior e a realização material, carnal, do impulso amoroso. Uma coisa negava a outra, e já no *Cancioneiro Geral* os poetas disputaram sobre esta contradição. Outros poetas, todavia, como Bernardim Ribeiro e o autor do *Crisfal*, ignoravam-na, e sentiam o amor como um impulso que abraça a totalidade da natureza, não distinguindo entre corpo e alma — concepção que foi expressa pelo principal teórico renascentista do Amor, Leão Hebreu, emigrado israelita de origem portuguesa, autor dos *Diálogos do Amor*.

O Amor petrarquiano inspira numerosas composições de Camões. É petrarquiana a imagem da Amada, grave e graciosa, branda e severa, que ao mesmo tempo encoraja e intimida o Amador, que faz nascer a Primavera no chão que pisa, que é cristalina e resplandecente como um pensamento. Petrarquiana a ideia repetida de que a ausência apura o Amor, concentrando o Amador na contemplação de uma imagem em que, esbatendo-se os traços físicos da beleza da Amada, sobressaem as feições essenciais de que o corpo é apenas a tradução externa, de modo

que o sol que em vós está
na escuridão dará mais claro lume.

deixando perceber

a luz alta e severa
que é raio da divina formosura
que na alma imprime e fora reverbera.

Nesta parte da sua obra, que é provavelmente uma fase da sua evolução mental, a contradição entre o amor contemplativo e o amor activo é resolvida no sentido petrarquiano, pela renúncia a este último, como o atesta o soneto «Pede-me o desejo, Dama, que vos veja», no qual este desejo que não se contenta com a contemplação é qualificado de «baixeza», proveniente da parte terrestre e humana do Autor. Mas já no soneto «Transforma-se o Amador na Couva Amada» parece procurar-se a explicação filosófica desta insuficiência da contemplação:

«Se nela está minha alma transformada
que mais deseje o corpo de alcançar?»

A explicação consiste em que a «ideia» do amor, que está no seu pensamento, procura realizar-se no mundo sensível, tal como a matéria simples (conceito aristotélico) procura a forma, sem a qual não existe. Isto resume-se em afirmar que o amor contemplativo é filosoficamente uma impossibilidade, que traduz a sua impossibilidade real.

Contrariamente ao que se tem afirmado (mediante uma análise de textos que lembra os comentários bíblicos do Padre António Vieira), a temática amorosa de Camões não se desdobra sempre no mesmo sentido, de costas para o mundo sensível, a caminho de uma Beleza puramente ideal. Pelo contrário, Camões é talvez o poeta português que melhor sentiu a beleza carnal e mais sugestivamente transmitiu a emoção erótica. Mostram-no-lo alguns

passos da lírica, e sobretudo certos episódios dos *Lusiadas*, como o encontro de Vénus com Júpiter e a Ilha dos Amores. É muito significativo que Camões não tenha publicado estes episódios numa altura já adiantada da vida, certamente depois da composição das redondilhas «Sobolos Rios». A Ilha dos Amores é não só o episódio culminante dos *Lusiadas*, como o derradeiro. Os nautas, fatigados da longa viagem, recebem como prémio esse banquete amoroso de carnes brancas de deusas, descrito em termos que levam os pedagogos pudibundos a cortá-lo das edições escolares do poema. E o poeta diz que Vénus ao querer assim festejar os seus devotos portugueses estava escandalizada por ver que em Portugal havia

RHYTHMAS DE LVIS DE CAMOES. Divididas em cinco partes.

Dirigidas ao muito Illustre senhor D. Gonçalo Coutinho.



*Impressa com licença do supremo Conselho da geral
Inquisição, e Ordinaria.*
EM LISBOA,
Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. LXXXV.
A custo de Estreão Lopez mercador de livros.
Portada da 1.ª edição das Rimas

quem desdenhasse a «bela forma humana» trocando-a por outros objectos bem menos dignos de serem amados, como a caça, as riquezas, o mando, etc. Por altura de 1570, numa fase adiantada da maturidade, Camões censurava o ascetismo hipócrita de que D. Sebastião era o exemplo ingénuo, e como que lhe punha diante dos olhos as deusas nus para o escandalizar.

Na realidade Camões superou o conceito petrarquiano do Amor elevando-se a uma concepção que o aproxima de Leão Hebreu: o Amor é uma força cósmica que anima todas as formas da Natureza, a mesma, embora em graus diferentes, nos corpos insensíveis, nos animais e nos homens.

Ao contrário da poesia de Petrarca, serena e que quando se apaixona é numa queixa em surdina, e que parece isolada do mundo exterior como uma reza num templo à amada santificada, a poesia de Camões está agitada por impulsos, impaciências e desesperos, causados não pelas contradições íntimas do sentimento amoroso mas pela interferência de factores externos a ele, tais como o ciúme, o remorso, a desigualdade social, a ausência, e o tempo irremediável que torna impossível o regresso aos tempos felizes. Além de darem causa a apaixonados desabaços, de uma força poderosa como a canção «Vinde cá» ou a «Junto de um seco fero estéril monte», esses factores externos são tópicos de meditação.

Dois pensamentos principalmente parecem resultar desta reflexão, um de ordem moral, outro de ordem psicológica. O primeiro pode resumir-se nestes termos: Não há proporção entre o Merecimento e a Recompensa. Da sua experiência tirou que o Amador que mais puramente e mais intensamente soube amar não é o que retira maior felicidade do Amor. Da mesma forma o homem virtuoso não é o mais feliz. Diz-se-lhe antes que há uma proporcionalidade inversa, mas também isto é uma ilusão:

Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos,
e para mais me espantar
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado
fui mau: mas fui castigado.
Assim que, só para mim
anda o mundo concertado.

O mundo é pois, um desconcerto, totalmente irracional, ou incompreensível:

Verdade, Amor, Razão, Merecimento
Qualquer alma farão segura e forte,
Porém, Tempo, Caso, Fortuna e Sorte
têm do confuso mundo o regimento.

Para explicar esta irracionalidade o Poeta só encontra uma solução: a teje cristã dos juízos ocultos de Deus. O soneto que abre com a quadra transcrita conclui com a afirmação de um empirismo irracionalista que dá como causa ao universo incompreensível um Deus cujos desígnios são imperscrutáveis:

Doutos varões darão razões subidas,
mas são experiências mais provadas,
e por isso é melhor ter muito visto.

Cousas há i que passam sem ser cridas
e cousas cridas há sem ser passadas,
mas o melhor de tudo é crer em Cristo.

O outro pensamento, este de ordem psicológica, é o seguinte: o homem infeliz reporta-se ao passado em busca do tempo da felicidade, mas descobre que no tempo em que se imaginava feliz já não o era, porque a felicidade era passado em relação a esse tempo, e assim sucessivamente: a felicidade é sempre passado em relação a qualquer tempo a que nos referamos. O que existe psicologicamente é a aspiração à felicidade futura, e a nostalgia da felicidade passada.

Eu cantei já, e agora vou chorando
o tempo que cantei tão confiado.
Parece que no canto já passado
se estavam minhas lágrimas criando.

Cantei, mas se alguém pergunta quando,
não sei que também nisso fui enganado.
É tão triste este meu presente estado
que o passado por ledó estou julgando.

Mas esta experiência psicológica põe um problema metafísico: se a felicidade não existe, como temos a crença da sua realidade?

Este tema, no fundo associado com o outro, porque ambos põem o problema da frustração das esperanças terrenas, é o que inspira uma das principais composições líricas de Camões, as redondilhas elegíacas «Sobre os rios que vão».

Esta meditação em verso está na tradição de um lirismo inspirado no pessimismo cristão, de que o melhor exemplar na Península é a meditação sobre a morte, de Jorge Manrique, que abre pelos versos «Recuerde el alma adormida». Talvez seja significativo o facto de Camões a ter vasado na redondilha tradicional, e utilizando alguns recursos do estilo a que chamamos engenhoso. É construído como um sermão sobre um tema bíblico: os Hebreus, cativos

em Babilónia, recordavam os tempos felizes em que estavam na sua pátria, Sião (ou Jerusalém). Como eles, o poeta sente-se desterrado. Sião é o tempo passado, Babilónia o mal presente. Por ter perdido o seu bem, aquela que terá sempre ante os olhos, e por quem morre tão contente, depõe a lira afamada. Mas alguém lhe pergunta: porque não cantas para te consolares? Ele não quer consolar-se, porque não quer distrair-se do seu pensamento, porque quer ficar fiel à memória que o atormenta assim conservando o seu bem. Mas onde está esse bem? Quando foi ele feliz? E aqui o poeta tem uma revelação. Se ele nunca foi feliz, como é que lhe lembra a felicidade? É porque essa, diz o poeta, lembrando-se da terminologia de Platão, não está na memória, está sim na reminiscência. Não é uma lembrança da carne, é uma lembrança da alma, nela escrita antes de ele descer do mundo inteligível das almas ao mundo sensível da carne. E esse mundo inteligível, que ele agora identifica com o Céu cristão, é que é a Sião de que ele se lembra sem a ter vivido. A nostalgia da felicidade é uma aspiração ao Céu, a Cidade santa donde a alma desceu e para onde voltará. E quanto às mulheres belas que conheceu, são sombra daquela ideia que em Deus está mais perfeita. Eram um degrau para a virtude mas para ele, poeta, que com elas se encantou, foram um degrau para o vício. Agora que, enfim, tem a visão da verdade, renega a carne que encanta, lamenta o tempo que dedicou a cantá-la, e declara, dirigindo-se a Deus, santo Capitão, que vai passar a cantar o Amor verdadeiro: «Cale-se esta confusão, cante-se a visão da paz». O final das redondilhas, animado de um ascetismo furioso e autoflagelante, tem um ímpeto guerreiro, como se combatesse pela espada os ruins filhos de Edom, os vícios, que gritando querem escalar a fortaleza da sua virtude. Contra eles solicita a Graça sem a qual não há salvação. E este arranque batalhador só abranda no final quando evoca a pacífica jocundidade do mundo inteligível:

Ditoso quem se partir
para ti, terra excelente,
tão justo e tão penitente
que depois de a ti subtrir
lá descance eternamente.

Tem-se querido ver nesta emocionante composição, em que está explícita a teoria platónica do mundo inteligível, de que o mundo sensível seria apenas a sombra, como que a conclusão das congenuações de Camões sobre o amor. Na realidade, mais forte que a do Platonismo é a presença do ascetismo cristão, e o Poeta não se eleva naturalmente à Beleza inteligível pelos cantinhos das belezas terrenas, antes renega destas consideração-as tentações diabólicas. As redondilhas «Sobolos Rios» atestam de facto um situação de desespero, e concluem numa automutilação. O Poeta transfere para a outra vida a realização do Amor e do Bem, a satisfação das esperanças humanas irrealizáveis na vida terrena, que, como vimos, lhe parece racionalmente inexplicável. E tanto mais desesperado e afirmativo é o tom desta declaração de guerra à bela forma humana quanto fora enternecida e magnificente a expressão com que a sublimara.

Como já ficou notado, é provável que as redondilhas «Sobolos Rios» exprimam não o ponto de chegada da experiência e da meditação de Camões, mas um dos pólos entre os quais ele oscilou: porque o ascetismo desta composição tem a sua contrapartida na festa carnal da Ilha dos Amores, que pertence a uma fase adiantada da carreira do Poeta. Camões, saindo dos moldes do Amor petrarquiano, que se sublimava sem drama na contemplação da Ideia, parece ter-se aclado perante uma alternativa impossível e angustiada. É a sua ânsia poderosa de realização pessoal na liberdade que o leva aos limites do desespero quando se vê frustrado pela irracionalidade do mundo, máscara com que se revela aos seus olhos a irracionalidade social. E este mesmo drama está patente, sob outra forma, nos *Lusiadas*.

OS LUSÍADAS

O projecto de realizar um poema épico sobre as navegações e conquistas dos portugueses aparece já no século XV, tanto em Portugal como fora dele, nos círculos dos poetas humanistas. Ângelo Poliziano, um dos mais notáveis escritores latinos do Renascimento italiano, oferecera-se, para escrevê-lo, ao nosso rei D. João II. Os poetas do Renascimento, desejosos de restaurar os principais géneros literários da Antiguidade, tinham incluído a epopeia no seu programa. E as viagens maravilhosas dos Portugueses a caminho do Oriente, onde só Alexandre chegara, ofereciam o tema ideal pela comparação a que se prestavam com as navegações de Ulisses e Eneias. Por outro lado tal empresa literária podia interessar a corte portuguesa, empenhada em prestigiar perante o estrangeiro a política de expansão no Ultramar, apresentando-a como obra de dilatação da Fé cristã, tanto mais que as ambições de outros Estados, que procuravam quebrar o monopólio hispano-português das navegações, denegriam aquela política, atribuindo-lhe móveis puramente comerciais.

Nos princípios da sua carreira literária João de Barros oferece ao futuro rei D. João III um romance de cavalaria, a *Crónica do Imperador Clarimundo*, onde há um fragmento em verso heróico que é um esboço de epopeia. Mais tarde, como vimos, este autor veio a realizar a história da expansão em prosa, segundo o ponto de vista oficial e com uma magestade grandiosa onde há uma pretensão épica. Nas *Décadas* aparecem alguns tópicos (como a vocação missionária de Portugal e a sua predestinação para a dilatação da Fé no mundo, o contraste entre as guerras portuguesas que são todas contra os infiéis e as guerras dos outros Estados cristãos entre si, que dilaceram a Cristandade e a põem à mercê dos Turcos, etc.) que hão-de passar aos *Lusiadas*.

O projecto da epopeia aparece também recomendado no Prólogo do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e em vários autores, especialmente António Ferreira, que esperava dela o enobrecimento da língua portuguesa.

Mas havia dificuldades quase insuperáveis à sua realização. A epopeia homérica é o produto de uma civilização muito diversa das civilizações modernas. Nela não há uma discriminação clara entre o mito e a realidade. Deuses, semideuses e heróis, estavam vivos na imaginação popular, e constituíam um mundo poético já feito. A narração histórica assume

naturalmente, nesse tipo de sociedade, a forma épica. Virgílio, que viveu numa fase civilizacional já completamente diversa, utilizou os restos do bunquete homérico, que serviu de novo num estilo supremamente hábil, a um público para o qual os heróis homéricos, embora já tidos por ficções, eram familiares: o herói da *Eneida* é uma personagem do cerco de Tróia, e a história é a continuação em terras de Itália, dos feitos da *Iliada*. Mas é evidente que a epopeia virgiliana é já uma sombra da homérica.

No Renascimento, descontando Camões, encontramos dois tipos de poema épico: um é puramente ficcionista e toma por assunto as aventuras erótico-cavaleirescas das personagens dos romances de cavalaria, sendo ao fim e ao cabo romances de cavalaria em verso; outro pretende ser histórico, mas trata de um passado tão longínquo e indeterminado que a História acaba por se confundir com a ficção. O primeiro é o caso dos poemas de Boiardo e de Ariosto; o segundo é o caso da *Jerusalém Libertada* de Tasso, que além da ficção dos seus longínquos cavaleiros medievais, verdadeiros paladinos de cavalaria, serve ao leitor as ficções das entidades teológicas (como os anjos) ou de alegorias personificadas. Em qualquer caso, como se vê, o Poeta fugia da realidade histórica, que não oferecia virtualidades poéticas. A realidade e o mito confundiam-se nos tempos homéricos, mas estavam claramente discriminados para os poetas da Renascença.

Por aqui se vê a dificuldade em que se encontrava um poeta que quisesse tratar dos feitos dos portugueses, pertencentes a um passado tão próximo que podia considerar-se presente. Os filhos e netos dos descobridores da Índia eram ainda contemporâneos de Camões.

Essa dificuldade não existiria de certo se uma vaga de entusiasmo nacional e popular tivesse mitificado as proezas da expansão e dado uma estatura de heróis aos seus protagonistas. Mas isso era justamente o que não acontecia, muito embora se tenha dito o contrário: basta comparar as *Décadas* de João de Barros, em que os heróis são veiadamente, mas friamente, criticados, e em que o tom épico se reduz a uma retórica estudada, com as *Crónicas* de Fernão Lopes, em que se sente uma convicção autêntica na grandeza do povo e dos heróis, não obstante a humanidade profunda de uns e outros. Há de certo um esboço de epopeia nas *Lendas da Índia* de Gaspar Correia, mas essa é uma epopeia em que os principais heróis do Oriente, com excepção de Albuquerque e poucos mais, aparecem como personagens malélicas, traído o povo. E o mesmo se poderia dizer da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, onde se esboça uma epopeia satírica, semipícarica.

Escolhendo a viagem do Gama como tema central, Camões seguiu o modelo da *Odisseia* e da *Iliada*. As peripécias de uma viagem marítima prestam-se a muitos episódios e desenvolvimentos e além disso prestavam-se a frisar o confronto entre os portugueses e os antigos. No entanto este tema dá à peça uma unidade puramente formal, ao contrário do que sucede na *Odisseia*. Aqui, as dificuldades da navegação dão a medida do herói, cuja vontade e astúcia vencem todos os obstáculos postos no seu caminho. Nos *Lusiadas*, pelo contrário, o herói é uma abstracção: nunca vemos Vasco da Gama e os seus companheiros agirem por suas mãos e saírem-se com os seus recursos das dificuldades. É estritamente exacto que Vasco da Gama só serve para fazer discursos eloquentes, em que agradece à Providência que o protege, ou conta a história de Portugal ao rei de Melinde. Não é um navegador mas sim um embaixador,

respeitador escrupuloso do protocolo. E é por outro lado inteiramente desprovido de dimensão psicológica. Camões não sentiu nele um homem, e muito menos um herói, acontecendo, até, que de caminho não perdeu a oportunidade para dirigir um remoque aos seus descendentes, que não sabem proteger os poetas. Na realidade as naus do Gama chegam a bom porto, não graças aos esforços dos homens que as governam, mas a uma Providência transcendente, que ora as encaminha ora as desencaminha.

Por outro lado Camões declara logo no início do seu poema que o seu assunto é

o peito ilustre lusitano
a quem Neptuno e Marte obedeceram.

ou seja os Portugueses considerados colectivamente. Donde o título dado à obra — *Os Lusíadas* —, designação colectiva, que contrasta com os títulos das epopeias em que se inspirou, derivados dos nomes individuais dos respectivos heróis (*Eneida*, ou história de Eneias; *Odisseia*, ou história de Odisseus). O assunto de *Os Lusíadas* é, pois, uma entidade abstracta, um conceito intemporal de Pátria, abstracta, dizemos, porque não se consubstancia com os heróis que deveriam encarná-la. Pelo contrário, Camões sente, e não o esconde, a incompatibilidade entre a sua ideia de Pátria e as personagens do seu livro:

As Musas agradeça o nosso Gama
o muito amor da Pátria, que as obriga
a dar aos seus na lira nome e fama.

Esta falta de confiança nos seus heróis, e por outro lado o pouco interesse romanesco de uma viagem cujos protagonistas são destituídos de existência psicológica, são decerto a razão principal da função essencial que desempenha nos *Lusíadas* a mitologia.

Ao contrário do que já se tem afirmado, a mitologia não tem nos *Lusíadas* uma função meramente decorativa, ou alegórica, antes constitui o seu próprio traje romanesco, e, em parte, a sua própria alma.

Com efeito as personagens mitológicas dos *Lusíadas* têm aquilo que justamente falta às suas personagens históricos: são seres portentosos, mas de carne e osso, capazes de paixões, furtivos, vingativos, invejosos, meigos, amorosos. Desenvolve-se entre eles uma intriga verdadeiramente humana: Vénus protege os seus queridos portugueses, e tem do seu lado o seu amante Marte; servindo-se dos seus encantos femininos consegue arrancar a Júpiter, seu pai, quase em espasmo, a promessa do triunfo dos seus protegidos. A disputa dá lugar a um princípio de desordem no Olimpo; e, depois, a várias cenas e intrigas de Baco. É ele que, aliando-se com Neptuno, desencadeia as tempestades; e é Vénus que, ajudada pelas ninfas marítimas, os salva dos perigos. O mar fica povoado de beijos e abraços entre deuses e deusas, que acalmam as ondas. É assim nas mãos dos deuses, carinhosas ou raivosas, que os portugueses vão navegando, sem vontade própria, sem mesmo se darem conta dos perigos: os homens

são abstractos como deuses, e os deuses são carnis como homens; e é evidente que sem a intriga divina não haveria no poema um euredo a ligar as suas diversas partes. Não se chegaria a perceber por que artes conseguiram eles chegar a Calicute ou que dificuldades tornaram notável a sua viagem.

Por outro lado, o episódio culminante dos *Lusíadas*, a Ilha dos Amores, mostra-nos que sem os deuses do Olimpo o arcaboço do poema ficava sem sentido. Este episódio é, com efeito, a sêbada de *Os Lusíadas*, sendo nele que o plano humano e o plano mitológico se encontram. O prémio concedido aos nautas vencedores é a imortalidade simbolizada na sua união conjugal com as divindades. E, como veremos, tem algum significado que esta união conjugal não seja apresentada abstractamente, como um simples rito, mas como um ajuntamento amoroso que eleva os homens pelos sentidos a um mundo de delícias e de liberdade.

Mitologia à parte, os *Lusíadas* são constituídos por uma série de episódios, descrições, retratos e tópicos ligados entre si, não por uma sequência narrativa, mas por uma disposição oratória. Dir-se-ia que se trata de quadros soltos, independentes uns dos outros; e de facto, uma parte da história de Portugal é contada ao Casual por Paulo da Gama sob a forma de descrição e comentário das pinturas das bandeiras expostas na nau. Vêem-se os medalhões um tanto convencionais, imóveis e abstractos dos heróis, não se vêem propriamente os heróis em acção. Outra parte da história de Portugal é narrada por Vasco da Gama, em estilo também oratório, muito embora alguns episódios tenham certo desenvolvimento narrativo, como a batalha de Aljubarrota, e a do Salado. Ainda assim, estes episódios não estão ligados por uma sequência, antes se apresentam sucessivamente, e dentro deles os discursos têm papel muito importante: tal é o discurso de Nuu'Álvares antes de Aljubarrota; o discurso de Maria ao implorar o socorro de seu pai para o marido; o discurso de Inês de Castro para tentar salvar a vida, contra os «horrificos algozes» de D. Afonso IV. E da mesma forma, a história dos Portugueses no Oriente, contada por Tétis a Vasco da Gama, é constituída por uma série de retratos sintéticos dos heróis futuros, ligados por um «Vês aqui este...», ou «contava a bela deusa...», a ligar os diversos medalhões de

Albuquerque terrível, Castro forte
e outros em quem poder não teve a morte.

Por este processo de embutidos dentro de uma composição geométrica ornamentada, meteu também Camões alguns quadros da Natureza e especialmente da vida marítima. Organizando o seu discurso, Vasco da Gama diz: — Vimos isto, vimos aquilo, — como que a ilustrar sinteticamente os trabalhos típicos de uma viagem à Índia:

Os casos vi que os rudos marinheiros
que tem por certa a longe experiência
contam por certos sempre e verdadeiros...

E seguem alguns casos. Agora o fogo de Santelmo, logo a seguir a tromba marítima, mais adiante o episódio do Adamastor, mais longe a doença do escorbuto.

É por este processo que o Autor mete dentro do seu livro os elementos de uma enciclopédia, como são as grandes epopeias, uma enciclopédia que inclui a história, a geografia, a cosmologia e certos tópicos morais.

A história de Portugal é vista como uma cruzada guerreira contra o «torpe Ismaelita». A batalha de Ourique é como que a consagração por Deus do futuro destino de Portugal. Tirante as guerras da independência, os episódios de maior desenvolvimento são os que se referem às lutas contra os Mouros: a batalha do Salado, as campanhas de D. Afonso V. A importância dada ao aspecto guerreiro da história de Portugal é impressionante. Dir-se-ia que os varões assinalados são apenas os que se sabem valer da espada. Nesta visão histórica está incluída a narrativa pormenorizada de um episódio cavaleiresco, que, segundo o processo dos embustes, o Autor atribui a um marinheiro para matar os ócios da calmaria: o episódio dos Doze de Inglaterra. É em resumo uma concepção guerreira e cavaleiresca a que ressalta da parte histórica da enciclopédia contida no poema.

A parte geográfica apresenta, como ficou dito, alguns quadros da natureza marítima apresentados com um vigor naturalista por vezes admirável, especialmente a descrição quase científica da tromba marítima. Neles se reflecte de maneira notável o descritivismo da literatura de viagem, orientada por uma tendência empirista. Mas dir-se-ia que esses quadros são dados como curiosidades. Falta, evidentemente, uma ligação entre os homens e esses fenómenos admitidos. São casos propostos à observação, admiração e consideração de cavalheiros curiosos por um letrado também curioso. Impressiona a qualquer leitor despreconceituoso a falta de elementos relativos ao trabalho e às técnicas dos marinheiros, sobretudo quando se pensa no enorme relevo que esse assunto tem na *Odisseia*, onde vemos Ulisses a construir um barco por suas próprias mãos. Impressiona-nos igualmente a ausência de dados relativamente ao comércio, que levava os Portugueses ao Oriente. Dizer que os *Lusíadas* são a epopeia do comércio é um enorme dislate, porque as raras alusões que lhe faz o poeta são inequivocamente depreciativas. Neste ponto Camões está evidentemente de acordo com aqueles que, como Diogo do Couto, pensavam que a Índia se ganhara pelas armas e se perdia pelo mercadejar.

É como um humanista para quem o saber é a ambição suprema que Camões se nos revela na visão resplandecente da totalidade da «máquina do mundo», descrita segundo o sistema de Copérnico, e com alusões à astrologia, que é uma crença muito generalizada no Renascimento. Essa visão das sete ou dez esferas saídas do pensamento divino e nele mergulhadas, e, seguidamente, a do pormenor dos continentes, ilhas, costas, gentes e batalhas que nele formigam é o ponto supremo da enciclopédia dos *Lusíadas*, e revela-nos o mesmo autor curioso de saber desinteressado que encontramos nas descrições da natureza:

A esta visão do mundo objectivo há que acrescentar, para completar a caracterização da enciclopédia camonianiana, certas afirmações doutrinárias. É uma o apelo aos povos da Cristandade para que cessem as lutas entre si e se unam na cruzada contra o Turco, seguindo o exemplo dos Portugueses:

Mas entanto que cegos e sedentos
andaís de vosso sangue, ó gente isana,
não faltaria cristãos atrevidos
nerta pequena casa lusitana:
de África tem marítimos assentos,
é na Ásia mais que todas soberana,
na quarta parte nova os campos ara,
e se mais mundo houvera lá chegara.

Esta exortação, que é decalcada de João de Barros, resume o ponto de vista oficial, que desde Gil Vicente inculca Portugal como «alferes da Fé», e define o sentido da história portuguesa dentro de um lugar comum característico dos humanistas, que não se cansaram de pregar a paz na Cristandade, e apontavam os Turcos como derivativo do furor bélico dos Príncipes europeus.

Outro tópico doutrinário encontramos-lo na fala do Velho do Restelo, que à partida de Vasco da Gama, censura em alta voz e sem que ninguém lhe vá à mão, a ambição e a cobiça a que atribui a inspiração da empresa heróica que é o próprio tema do poema. Dir-se-ia que esta fala, que é um dos passos mais eloquentes dos *Lusíadas*, dita por terra, antecipadamente, todo o valor humano da proeza. Tem-se procurado explicar esta incoerência gritante com a hipótese de que o Velho seria o símbolo das forças históricas que, sabidamente, contrariaram a expansão. Mas Camões não diz isso no seu texto. De facto, o Velho do Restelo reproduz certos tópicos muito versados na Antiguidade e retomados pelos humanistas: a condenação da ambição que lança os homens na busca do ouro afastando-os do sossego e da virtude. É fácil rastrear este tema em Anatólio Ferreira, Sá de Miranda, e, nos Antigos, em Horácio. O próprio Camões o versara nas suas *Oitavas ao Desconcerto do Mundo*, em que recomenda a quietação meditativa e estudiosa no seio da natureza. Camões condena, como humanista, a proeza que canta como épico. Mas deve acrescentar-se que isto não esgota a fala do Velho do Restelo, porque ele sugere, como alternativa para a viagem à Índia, a guerra em Marrocos aqui reaparece o cavaleiro que valoriza as armas e deprecia o comércio. O que não deixa de ser também uma crítica ao empreendimento indiano.

Há a assinalar também, nesta espécie de tratado moral que se poderia comport com passos dos *Lusíadas*, diversas críticas dirigidas contra os opressores do Povo:

Vê que aqueles que devem à pobreza
amor divino e ao povo caridade
amam sómente mandos e riqueza
simulando justiça e integridade.
Da feia tirania e de asperza
fazem direito e vã severidade:
leis em favor do Rei se estabelecem
as em favor do povo só perecem.

E as exortações a D. Sebastião, recomendando-lhe os cavaleiros:

Os cavaleiros tendem em muita estima
pois com seu sangue intrépido e fervente
estendem não somente a Lei de Cima,
mas toda vossa império preeminente

e sobretudo exortando-o à empresa africana, que era uma aspiração comum da fidalguia portuguesa.

Tudo isto acentua a fisionomia de Camões como uma combinação de traços de fidalgo e de humanista, tendo da vida uma visão inspirada ao mesmo tempo pelo espírito cavaleiresco e por uma curiosidade científica aliada a uma crítica moral de quem se coloca acima do seu tempo: «Mente às Musas dada, braço às armas feito». Vimos como Camões fica insensível aos problemas do trabalho e da técnica náuticas, em contraste com Gil Vicente, que apesar de provavelmente não ter navegado, sabe dar-nos o ambiente humano de bordo no *Triunfo do Inverno*. E cumpre acrescentar que os seus quase vinte anos de vida no Oriente não abalaram as suas concepções de vida. Ao contrário do que sucede com Fernão Mendes Pinto, o ambiente oriental não exerceu sobre ele qualquer influência, e não há nos *Lusíadas* o menor traço de uma interpenetração de civilizações. Camões, pelo contrário, conservou imperturbavelmente o sentimento de superioridade do ocidental sobre os Bárbaros, ou supostos tais. Os *Lusíadas* podiam ter sido escritos sem sair de Portugal, e sob este aspecto estão nos antipodas da *Peregrinação*.

Por outro lado estes diversos tópicos e quadros organicamente desligados, por vezes até incoerentes entre si, ordenados segundo um enquadramento oratório, parecem revelar uma profunda falta de convicção nos heróis e na empresa heróica que o poema se propõe cantar.

Mas uma análise mais atenta de *Os Lusíadas* faz-nos descobrir um plano mais profundo, mais essencial, por sob o embrechado composto da superfície brilhante mas artificiosa do poema. Não há nele, decerto, uma orgânica narrativa, mas há um ritmo que diríamos de natureza musical porque exprime um conteúdo sem o explicitar. Esse ritmo oscila entre o entusiasmo épico da «tuba canora e belicosa», entusiasmo aliás obrigatório na epopeia, e uma depressão elegíaca, que cresce nos finais dos cantos, e se acentua à medida que nos aproximamos do fim:

Nô mais, Musa, nô 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
ao gosto da cubiça, e na rudeza
de uma sustera, apagada e vil tristeza.

Mas logo, para que o poema não acabe nesta nota fúnebre, o tom se eleva para entusiasmar D. Sebastião na aventura bélica em que havia de perecer.

Juntamente com este lirismo subterrâneo (que chega em certos casos a ser confessional e autobiográfico) encontramos certos episódios que, bem vistos, são a negação do entusiasmo épico. É o caso do de Inês de Castro, e sobretudo do gigante Adamastor.

Para este último, Camões inspirou-se no Polifemo da *Odisseia*, um gigante terrível que é derrotado pela astúcia de Ulisses. O episódio homérico é uma expressão maravilhosa da luta e vitória do homem civilizado contra as forças brutas mas cegas que querem esmagá-lo, e o que importa nele é o comportamento audacioso e astuto do herói. Nos *Lusíadas*, pelo contrário, o herói, Vasco da Gama, permanece passivo, limita-se a ouvir, pasmado, a triste história do gigante. É uma história de amor frustrado, a história já nossa conhecida, do Merecimento que anda de voltas trocadas com o Prémio, no regimento confuso do mundo. Adamastor amou furiosamente a deusa Tétis, a qual, enganando-o, prometeu entregar-se-lhe. Na noite combinada o gigante vê de longe «o gesto lindo da branca Tétis, única, despida», e quando julgava que a tinha nos braços achou-se abraçado a um penedo. O gigante temeroso, desfaz-se em choro, ante o Gama espantado:

O minha, a mais fermosa do oceano,
já que minha presença não te agrada
que te custava ter-me neste engano,
ou fosse monte, nuvem, sanho, ou nada?

Se o episódio épico de Polifemo é um maravilhoso símbolo épico, o episódio camoniano do Adamastor é um símbolo lírico não menos maravilhoso. Raramente se terá dado uma expressão tão impressionante da frustração inerente ao Amor.

Aqui tocamos o fundo mais autêntico de *Os Lusíadas*. Quando descemos a esta zona, os heróis do poema parecem-nos bonifrates inexpressivos. Mas então vemos também todo o significado profundo da mitologia, cujo papel central na composição do poema já apontámos. Esta história comvente de um gigante e uma deusa está no mesmo plano mitológico que as seduções de Vênus ou os encantos das ninfas da Ilha dos Amores. Este é o mundo autêntico e carnal dos *Lusíadas*, e se, no episódio do Adamastor, Camões exprime a frustração do amor, na Ilha dos Amores e na graça de Vênus, amante do próprio pai, exprime o ideal da plenitude amorosa. O mundo mitológico é nos *Lusíadas* o mundo da liberdade biológica total, liberdade em que a aspiração e a realização se confundem em certos momentos. O privilégio dos heróis, pobres seres sem dinamismo próprio, é ascenderem a este mundo, não de maneira abstracta mas vivida:

O que famintos heijos na floresta
e que mimoso choro que soava,
que alufos tão suaves, que ira honesta
que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na menhã e na festa
que Vênus com prazeres inflamava
melhor é experimentar-lo que julgá-lo
mas julque-o quem não pode experimentá-lo.*

O mundo mitológico é, pois, nas *Lusiadas*, não uma alegoria do mundo histórico mas um mundo de carne, em relação ao qual o mundo histórico não passa de uma abstracção. Diz-se-ia que se investe aqui a construção platónica: o paraíso a que os heróis ascendem no cabo dos seus trabalhos é a pujança, o florescimento da sensualidade.

Foi através deste mito que Camões compensou as suas frustrações históricas. Nele, em oposição ao ascetismo de «Soboles Rios», exprimiu que a aspiração humana para a felicidade é na realidade uma aspiração para a liberdade, ou seja para a plenitude da realização pessoal, que se confunde com a própria beleza, a qual não é outra coisa senão a ordem espontânea da Natureza. Isto implica, evidentemente, a negação da dualidade Espírito-Carne, Razão-Sentimento, Contemplação-Ação e outras que encontramos na lírica petrarquiana. Como resumo, Camões poderia inscrever à entrada do seu Paraíso a inscrição que Rabelais imaginou para a entrada do seu convento pantagruélico: «Faz o que te apetece» (*Fais ce que tu voudras*).

Por isso se pode dizer que, substancialmente, os *Lusiadas*, embora puguem certos ideais feudais, e especialmente os de cruzada, estão em incompatibilidade profunda com o espírito da Contra-Reforma. Simplesmente, essa substância que anima o seu corpo só pode viver como mito.

OS AUTOS E CARTAS

Além dos *Lusiadas* e da Lírica, Camões é também autor de três autos e quatro cartas em prosa. Os autos têm estrutura dramática vicentina, a mais adequada ao público circunstancial para que foram escritos. Mas, contrariamente a Gil Vicente, as personagens não são tipos sociais. Camões quis fazer teatro psicológico. O mais notável dos autos é o *Auto de Filodemo*, que oferece, quanto ao tema, semelhanças com o *Dom Duardos* ou a *Comédia do Viúvo* de Gil Vicente, embora com a intriga psicológica consideravelmente mais desenvolvida. Trata-se de dois nobres irmãos, um homem, outro mulher, que se supõem vilões, o que dificulta os seus amores com os respectivos aprixonados, ambos nobres. Há grande subtilidade na análise do enamoramento, e sobretudo nas reacções femininas. A peça é cortada por intermédios em prosa, num dos quais se debate a questão do amor «contemplativo» (Camões diz, «pela passiva») e do amor «activo», que lembra discussão análoga de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

O estilo destes trechos em prosa vamos encontrá-lo nas quatro cartas, sobretudo nas que são escritas de Lisboa e de Goa. Estas cartas merecem atenção não só como documento biográfico, e indicação dos problemas que interessaram Camões, mas também, e principalmente, como documento estilístico. Trata-se de um estilo diferente do que encontramos na obra poética, caracterizado pela novidade e concretismo das imagens, hauridas na vida quotidiana e muitas delas na culinária:

«... um rosto que é a castidade de Lucrecia luxuriosa, uma testa de alabastro, uns olhos de mordifuge, um nariz de manteiga crua, uma boca de pucarinho de Extremós».

Este estilo, como o que Jorge Ferreira de Vasconcelos atribui a algumas das suas personagens, e o da conversação corrente, e manifesta uma tendência nova da língua coloquial que não chegou a transitar para a literatura. Deixa-nos entrever um Camões vivo, de mesmo modo que o conteúdo das mesmas cartas, em que há cartas sérias púmptuas e certezas, especialmente de galanteadores, «beatas» e clérigos, e que deixa transparecer claramente uma liberdade severa e irrespeitosa relativamente às convenções da boa sociedade da época.

5.3.2 Luís de Camões

António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Lda., Porto, 11.ª Edição, 1979, pp. 323-367.

Reproduz-se o texto extraído da edição em formato CD-ROM da *História da Literatura Portuguesa* publicada com a colaboração de Leonor Curado Neves, Rita Marnoto, Helena Carvalhão Buescu e Isabel Pires de Lima, Porto Editora Multimédia, Porto, 2001.

Capítulo VIII - LUÍS DE CAMÕES

Vida e obras

A biografia e a bibliografia de Luís Vaz de Camões levantam numerosos problemas insolúveis por falta de dados. Alguns factos apurados como certos, ou mais prováveis, através de documentos oficiais (registos das armadas, carta de perdão, cartas de tença ou pagamento), de memórias conservadas pelos primeiros biógrafos, que conheceram o poeta ou contemporâneos dele, e de alusões autobiográficas precisas na sua própria obra, permitem formar uma ideia geral do que foi a vida de Camões.

De uma família provavelmente oriunda da Galiza (n. 1524/1525 - f. 1579/1580), quando novo, rodou na órbita de centros aristocráticos (talvez mesmo a corte), e frequentou ao mesmo tempo a boémia de Lisboa. As suas cartas particulares mostram-no envolvido em brigas nocturnas entre bandos, com outros fidalgos arruaceiros e com mulheres venais do Bairro Alto. Fosse pelo que fosse, esteve fora do círculo dos letrados, especialmente daqueles que constelavam em torno de Sá de Miranda. Talvez uma vida desassossegada e aventureira o desclassificasse perante os graves desembargadores e homens de Letras, cujo tipo mais representativo foi o seu contemporâneo Dr. António Ferreira. Acabou esta fase da sua vida na prisão do Tronco, por causa de uma rixa em que feriu com um golpe de espada um funcionário do Paço. Obteve a liberdade com a promessa de embarcar para a Índia, para onde seguiu em 1552 como simples homem de guerra. A estadia no Oriente foi acidentada. Assinalamo-lo não só em Goa, mas ainda no Golfo Pérsico, em Ternate, no desempenho de um cargo de provedor de defuntos e ausentes em Macau, na costa da Cochinchina, onde naufragou, perdendo os haveres, e salvando-se a nado com o manuscrito d' *Os Lusíadas*, episódio que assinalou no próprio

poema. Em Goa enredou-se em complicações que o levaram de novo à cadeia, por dívidas. Não lhe faltaram, todavia, relações e talvez protecções, que aliás procurou: perante o governador Francisco Barreto representou o *Auto do Filodemo*; sobre o vice-rei D. Constantino de Bragança compôs uma ode, em que o defende contra críticas ou censuras de que era objecto e lhe promete a imortalidade nos seus versos; com o vice-rei Francisco de Sousa Coutinho teve relações amistosas. De um deles obteve a nomeação para a feitoria de Chaul, mas não chegou a ocupar o cargo. Manteve ainda relações de camaradagem ou convivência com Diogo do Couto, o continuador das *Décadas*, e com o Dr. Garcia de Orta, para cujo *Diálogo dos Simples e Drogas* escreveu uma ode de recomendação ao vice-rei. Em 1567, quando, após tantos anos de estadia no Oriente, as dificuldades económicas o afligiam mais do que nunca, um amigo nomeado como capitão para Moçambique promete-lhe aí um emprego e adianta-lhe o pagamento das passagens; tal estadia moçambicana serviu-lhe de escala de regresso a Lisboa, pois cerca de dois anos depois é um grupo de outros amigos, em trânsito para a Metrópole, que se cotiza entre si para o resgate das dívidas entretanto contraídas e para a sua viagem até Lisboa. Aqui chegou, em 1569; trazia na bagagem *Os Lusíadas*, que logo tratou de editar; entretanto fora-lhe roubada uma colectânea de poemas líricos, o *Parnaso Lusitano*, segundo o seu companheiro Diogo do Couto. Após a publicação d' *Os Lusíadas* (1572) alcançou uma tença trienal, aliás modesta, e nem sempre paga com regularidade. O seu nome começou a correr; composições líricas suas, e até cartas, foram recolhidas em cancioneiros particulares manuscritos; mas só começaram a ser publicados a seguir à sua morte no *Cancioneiro* de Luís Franco Correia (1580). Os últimos anos foram de miséria, segundo os testemunhos mais próximos. O seu enterro (1579 ou 1580) teve de ser feito a expensas de uma instituição de beneficência, a Companhia dos Cortesãos.

Em alguns passos da obra atribui Camões a responsabilidade dos seus desastres a amores infelizes; mas não passa de romance biográfico sem fundamento tudo o que desde o século XVII até ao nosso século tem imaginado acerca de desterramentos ou perseguições devidos a amores infelizes por uma alta dama do Paço, seja ela Catarina de Ataíde ou a infanta D. Maria. A única coisa segura é que amores diversos e diversamente sucedidos desempenham um papel importante na vida deste poeta, que poderia aplicar a si próprio o verso de Bernardim: “Fui e sou grande amador”.

Algumas características gerais da poesia camoniana

Escreveu August-Wilhelm Schlegel que Camões, só por si, vale uma literatura inteira. Esta observação fundamenta-se decerto no facto de a obra multifacetada de Camões abranger diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em

Portugal, ser elaborada sobre uma experiência pessoal múltipla que nenhum outro escritor contemporâneo realizou, e de, enfim, este poeta ter sido capaz de dar forma lapidar e definitiva a um conjunto de ideias, valores e tópicos característicos da sua época. Quase tudo o que se manifestou na literatura de Quinhentos, através de autores tão diferentes como Bernardim Ribeiro, António Ferreira, Fernão Mendes Pinto, João de Barros, e até Garcia de Orta ou Duarte Pacheco Pereira, encontra eco na lírica ou na épica de Camões.

Comparado com ele, qualquer dos mais notáveis escritores quinhentistas nos aparece incompleto, embora por vezes mais profundo neste ou naquele aspecto particular. Se o compararmos com os poetas humanistas, torna-se evidente que nenhum deles pôde exprimir a experiência vivida na guerra e da vida oriental, da cadeia e de fome:

*Agora peregrino, vago, errante,
vendo nações, linguagens e costumes,
céus vários, qualidades diferentes...*

*Agora com pobreza aborrecida
por hospícios alheios degradado;
agora da esperança já adquirida
de novo mais que nunca derribado;
agora às costas escapando a vida
que de um fio pendia tão delgado.*

Poucos poderiam também, com tanto conhecimento de causa, referir-se às

*injustiças daqueles que o confuso
regimento do mundo, antigo abuso,
fez sobre os outros homens poderosos.*

Se, por um lado, compararmos Camões com os experimentados viajantes e aventureiros portugueses do século XVI, sentimos imediatamente a diferença entre o humanista que medita a sua experiência à luz de uma cultura elaborada, e os simples anotadores empíricos de casos curiosos ou espantosos:

*Nem me falta na vida honesto estudo
com longa experiência misturado.*

Por outro lado, ainda, como nenhum outro, Camões soube realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (ou antes, peninsular) e as inovações introduzidas pelos italianizantes. Foi o melhor poeta português de escola petrarquista, e, ao mesmo tempo, o mais acabado artífice da escola do *Cancioneiro Geral*, na redondilha e no mote glosado. Foi o poeta que, finalmente, produziu uma epopeia, aspiração literária do Renascimento português, refundindo tópicos que António Ferreira e outros apenas fragmentariamente formularam. De entre os principais géneros clássicos, só não cultivou a tragédia.

Viajante, letrado, humanista, trovador à maneira tradicional, fidalgo esfomeado, numa mão a pena e noutra a espada, salvando a nado num naufrágio, manuscrita, a grande obra da sua vida, Camões assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujos conflitos viveu na sua carne e procurou superar pela criação artística.

Alguns aspectos formais da Lírica

Como já notámos, seguindo Sá de Miranda e afastando-se de António Ferreira, Camões cultivou igualmente a escola tradicional em redondilha maior e menor (vilancetes, cantigas e outras composições obrigadas a mote, quintilhas, etc.) e os géneros em hendecassílabo. Num e noutro metro escreveu em português e castelhano. Por aí ele constitui uma ponte entre certa tradição peninsular representada pelo *Cancioneiro Geral* e os seiscentistas.

Camões atingiu uma mestria do verso que deixa para trás os seus antecessores em redondilha ou em decassílabo. A arte com que narra uma curta história (como em *Sete anos de pastor Jacob servia*), ou estiliza o discurso interior (como na canção *Vinde cá* ou nas redondilhas *Sobre os rios*), ou desenvolve musicalmente, como que sem discurso, um tema tradicional (voltas ao mote *Saudade minha*), ou discorre de modo reflexivo (*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*), fazem de Camões, pela diversidade do registo, pelo poder de síntese, pela fluência, pela adequação exacta a um sentir que se está pensando ou a um pensar que se está sentindo - o maior poeta português antes de Fernando Pessoa.

A variedade do ritmo camoniano evidencia-se nas canções e nas odes, graças à liberdade que estas formas concedem, de um para outro poema, na combinação estrófica entre decassílabos e hexassílabos, com predomínio destes últimos nas odes, por isso ritmicamente mais leves. Note-se que algumas éclogas não passam de canções ou odes dialogalmente cruzadas ou justapostas, sob uma convenção pastoril ou piscatória. Mas as redondilhas estão geralmente no pólo oposto: enquanto as canções parecem tender para a confidência queixosa, as redondilhas deixam-nos ver o autor lapidando os seus estados de espírito em labores de joalheria verbal com que ele mesmo parece divertir-se. Muitas destas composições

são caracterizadas por um humor às vezes enternecido, com que o poeta se dá o espectáculo dos seus próprios pensamentos e sentimentos, a desprenderem-se dele e a moverem-se na sua sem-razão e nas suas contradições, caso de *Perdigão perdeu a pena*. Esta tendência faz de Camões um dos precursores do conceptismo de Seiscentos.

Já a poesia do *Cancioneiro Geral* tendia, como vimos, a insistir no formalismo das antíteses, paradoxos e comparações. Camões, seguindo a mesma veia, brinca com os paradoxos, utiliza as imagens de maneira mais ágil; e o que sabia a escolasticismo no *Cancioneiro Geral* ganha agora uma graça livre, onde o mito consciente e a hipérbole formular se confundem, caso das redondilhas em que atribui aos olhos de Helena a verdura dos campos, ou exalta o encanto da pastora que, com a luz dos olhos, faz parar a corrente de água. É sobretudo nestas composições e análogas, onde abundam exemplos de “discurso engenheiro”, que encontramos a transição do Quinhentismo para a poesia seiscentista, a qual em Espanha preferiu os géneros em redondilha aos géneros decassilábicos.

No seu conjunto, a estética da redondilha camoniana talvez se possa comparar à das fases finais do estilo gótico, como a flamejante ou a manuelina, pela desenvoltura formalista mais oficial do que individualizada dos seus moldes, pelo carácter prefixado e impessoal dos trocadilhos, das imagens (já reduzidas a emblemas usuais), pelo seu jogo consumado de ambiguidades que só a entoação viva desfaz. Nesta arte de poetar como quem está fazendo glosas, Camões lança, por assim dizer, uma ponte que, em arco sobre o seu próprio estilo clássico renascentista (muito mais discursivo e geometricamente racional), parece unir o gótico de Quatrocentos ao barroco de Seiscentos, ambos mais dados à encantação verbal.

Camões encontra usos superiores para recursos tradicionais: por exemplo, toda uma teoria psicológica para o duplo significado da palavra *pena*.

Com imagens-símbolos formulares, consegue impor por momentos ao espírito do leitor um senso do real bem diferente do senso comum: certas qualidades tornam-se coisas substantivas, se não mesmo elementos ou essências, tais o *verde*, a *luz* dos olhos amados; ou, pelo contrário, como que descobre as qualidades *neve*, *fogo*, *água* - dizemos *qualidades* e não *coisas*, porque tais palavras trazem apenas à poesia o matiz afectivo despertado por certas associações de ideias ou impressões.

Se passarmos às formas de origem italiana, revelam-se-nos outras tendências dos *tormentos* do amor, desde o êxtase perante a *bela figura* que na alma do poeta se pinta, desde o *doce engano* inicial, até às consequências das *mudanças*, externas e internas, verdadeiras metamorfoses em que se opera um seu absoluto *transformar-se na vontade amada*. Sem nunca deixar de ser “homem formado só de carne e osso”, o Poeta impõe-se todavia um verdadeiro martírio-testemunho de fé amorosa: “sofra seus males, pera que os mereça”.

As éclogas, onde Camões reconhece explicitamente o seu débito a Virgílio e a Sannazzaro, constituem, pelas convenções próprias do género, a menos interessante secção da “medida nova” camoniana, embora a de *Almeno e Agrário* contenha interessantes confissões sobre o amor (que não se verificaria *senão onde é ilícito e perigoso*), e a chamada *dos Faunos* seja a melhor expressão de uma filosofia pan-erótica aliás antiga, que culminará na Ilha dos Amores; o amor estaria, por essência eterna, presente a tudo quanto aumenta ou simplesmente se mantém na natureza, sendo por seu intermédio que *se reforma a matéria*.

Ritmicamente mais monótonas, na sua rígida cadência decassilábica, as elegias, como entre os Gregos acontecia, não apresentam qualquer especificidade clara de temas ou de tom, destacando-se entre elas a autobiográfica *O poeta Simónides falando*. As oitavas, sempre endereçadas a altas personagens, correspondem um pouco ao sirventês moral ou político provençal, merecendo relevo as que dedica ao *Desconcerto do Mundo*, ou em que intercede a favor de uma mulher que, na ausência do marido no Ultramar e apertada pela miséria, se prostituíra, e que por isso a hipocrisia da lei condenara ao degredo para a Índia, expondo-a a todas as violências da marinhagem e da soldadesca.

As odes, metricamente, são as mais graciosas composições da “medida nova”, na sua intentada correspondência à estrofe alcaica ou sáfica; acusam muitas vezes o magistério de Horácio e, de acordo aliás com isso, assentam geralmente em alusões mitológicas; mas entre elas contam-se duas obras-primas, *Nunca manhã suave*, encantadora síntese entre a eloquência cortês, ironicamente galante, e a mais larga partitura fraseológica do petrarquismo renascentista, e *Pode um desejo imenso*, uma das mais convincentes meditações sobre o amor que o neoplatonismo inspira.

No entanto, o terreno eleito da meditação de largo fôlego é, em Camões, a canção, forma a que deu uma cerrada textura reflexiva muito sua, sem deixar de aproveitar nisso todos os materiais de escola petrarquista italiana, espanhola e portuguesa. A canção camoniana é um desabafo a sós, que nem as apóstrofes nem, por vezes, as convenções epistolares romanas (tempos verbais ou advérbios de lugar determinados sob o ponto de vista do destinatário e não do redactor: *estive em vez de estou, ali em vez de aqui*) conseguem disfarçar, pois o remate, ou *commiato*, onde o poeta acaba por se dirigir à própria canção, se encarrega de sublinhar o seu isolamento, e até a gratuidade de um tal desafogo entregue aos ventos. Não admira, pois, que a mais extensa canção, *Vinde cá, meu tão certo secretário*, fale ao próprio papel onde é escrita e assumo o carácter de um balanço autobiográfico, em busca de um sentido para a vida; e que outra das mais conhecidas, *Junto de um seco, fero, estéril monte*, muito circunstanciadamente localizada junto ao mar Vermelho, aprofunde a inquirição bernardiniana acerca

das razões, sucessivamente mais radicais, do seu sentir-se muito infeliz. Pela extraordinária fluência, *Vão as serenas águas* aproxima-se das odes. Mas é nas três versões, mais complementares do que hierarquizáveis segundo uma ordem de aperfeiçoamento, de *Manda-me Amor que cante docemente* (ou *Manda-me Amor que cante o que a alma sente*) - é aí que o poeta melhor apura a intensidade e os resultados da sua reflexão sobre o amor. Camões não elimina os lugares-comuns, motivos e figuras retóricas de tradição petrarquista e neoplatónica; mas tem a coragem de perseguir até às mais ousadas consequências os paradoxos, analogias e hipérboles da escola - e os resultados dessa aparente aposta num jogo de conceitos, precursora do conceptismo seiscentista, revelam-se por vezes extraordinários: Camões descobre aí o movimento mais íntimo, onde o eu e o não-eu, o desejo e a razão se convertem reciprocamente, e isso numa tensão extrema em que (o poeta o proclama) “é mais o que canto que o que entendo”.

Assim, a sua tão insistente hipérbole segundo a qual a beleza amada irradia espíritos que sensibilizam os seres brutos, insensibilizando em contrapartida o poeta, converte-se em expressão (que apetece já chamar expressionista) de um estado de alma, e de um modo tão audaciosamente directo, mítico (neste, como aliás noutros seus passos), que a canção nos deixa perplexos acerca dos limites a traçar entre o *eu* e o *não-eu*: Porque haveria de ser mais verdadeira a paisagem quando não *incendiada* pelo seu desejo extático, a paisagem vista por um estado de alma banal? Mas tal perplexidade radical legítima, por seu turno, a metamorfose do apetite, ou desejo carnal, em razão (“que era razão ser a razão vencida”), momento decisivo, em que afinal o idealismo neoplatónico e, com ele, a ética cristã medieval do amor, se negam. E assim se evidencia existir um movimento imanente às próprias categorias lógicas e morais humanas; evidência aliás assustadora para o poeta, que por isso logo a consagra como manifestação divina, postulando ao mesmo tempo para tal evidência um novo pensamento que supra as carências do pensamento vulgar, uma nova adequação mental ao ser-e-não-ser, ao eu-e-não-eu das transformações radicais, que “sai pela boca convertido em canto”.

No soneto atinge o poeta uma admirável e rara variedade. Deve advertir-se que, pela sua brevidade e pela sua estrutura, o soneto se presta a exercícios de engenho, como o vilancete e outras formas tradicionais; embora, por outro lado, a sua disposição em duas quadras e dois tercetos favoreça um discurso em tese e antítese, seguidas de conclusão e desfecho sentencioso; e, por outro ainda, essa mesma brevidade seja apropriada a uma grande concentração emocional. Por isso o soneto foi preferido por poetas tão diferentes como Sórora Violante do Céu, Bocage, Antero de Quental e Florbela Espanca. Camões usa largamente esta disponibilidade, variando imensamente o registo fraseológico, numa gama que,

por exemplo, se estende desde a aparente narrativa unilinear de *Sete anos de pastor Jacob servia* até à plangência magoada dos tercetos de *Alma minha gentil*, à reflexão como que pré-hegeliana de *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* e ao remate subtilmente intrigante de *Busque Amor novas artes, novo engenho*. Às vezes, como nas canções, vem um golpe de génio animar um mero jogo de analogias conceptuais, o que acontece no primeiro terceto de *Quando a suprema dor muito me aperta*. Camões utiliza, porém, muitas vezes o esquema geral, aparentemente dedutivo, como simples quadro de referência para variações; se usarmos terminologia da lógica clássica, diremos que o silogismo se reduz com frequência aos dois termos do entimema, ou se amplia num encadeamento polissilogístico; outras vezes, o quadro lógico fundamental mantém-se, mas todo o calor emotivo se concentra nos momentos pretensamente preparatórios: é o caso da série de paradoxos de *Amor é um fogo que arde sem se ver*, ou de *Um mover de olhos, brando e piedoso*, em que o Poeta usa as contradições seriadas, não para explicar um sentimento dado por introspecção, mas para descrever um temperamento feminino, e em que cada oximóron, ou paradoxo frasicamente muito concentrado, dilui os seus contornos conceptistas num belo uso do artigo indefinido e do encavalgamento métrico. Sob o ponto de vista estritamente rítmico, não é menos admirável a sugestão de repouso fatigado e de imensidade espacial produzida pela enumeração suspensa, reticente e quase anacolútica do soneto *O céu, a terra, o vento sossegado*.

O tom confitente e o individualismo exacerbado pela hostilidade do meio, o inconformismo que luta pela sobrevivência, expressos com uma intensidade que não tem paralelo em qualquer outro escritor clássico, conferem ao Camões de algumas canções e sonetos um carácter congénere daquele a que se convencionou chamar “romântico”. Mas, no meio deste desabafo, o Poeta conserva-se sempre atento ao desenrolar dos seus estados de espírito, à sucessão das emoções, recordações, desejos, pensamentos, às respectivas contradições e aparente irracionalidade. É uma inquirição que procura saída para as aspirações mais íntimas, através das mudanças de um mundo hostil e impossível de ignorar na sua objectividade. A realidade desse mundo é incomensurável com os ideais cavaleirescos ou letrados, com a ética religiosa medieval, com a razão classificatória escolástica, com o estilo literário tradicional. A sua apreensão e ainda a da sua relação dialéctica com o espírito exigem um esforço inovador para romper o verbalismo que ainda predomina na maior parte das composições em redondilhas. Obrigam a retoques descritivos, a um novo uso dos recursos aprendidos nos clássicos antigos e modernos, ao acúmulo de comparações aproximativas, e a verdadeiras inovações metafóricas, em vez de (como nas redondilhas) simples glosas sobre frases e meras combinações de símbolos ou emblemas bem conhecidos.

Tensões fundamentais da lírica de Camões

Seria inexacto afirmar que a obra de Camões não passa de uma “congeminação”, um monólogo filosófico. Se assim fosse, teríamos um doutrinário e não um poeta. No entanto, é evidente que o Poeta articulou a sua longa e variada experiência em termos filosóficos e religiosos correntes na época, e que sentiu, a fundo, o desajustamento entre os ideais da sua formação social, escolar, literária e essa mesma experiência. Tal desajuste fundamental é frequentemente, e por vezes com veemência dramática, expresso em numerosas composições líricas, e serve de ponto de partida a uma luta íntima em que o Poeta tenta reconstituir numa totalidade harmoniosa, coerente e significativa a confusão fragmentada e contraditória das situações que viveu. As canções, muitos sonetos, certas redondilhas como *Sobre os rios que vão*, a égloga *As doces cantilenas que cantavam* são momentos sucessivos, renovados, por vezes antitéticos, deste esforço para encontrar uma essência na existência. Examinemos algumas tensões dominantes desse esforço, que contrasta com a fácil rendição devota e o formularismo dos seus contemporâneos e compatriotas *maneiristas*, aos quais nos referiremos noutra capítulo.

a) **O Amor** - Camões interessara-se muito pelo neoplatonismo, como aliás todo o cristão culto da sua época e todo o poeta petrarquista. Os primeiros teólogos cristãos foram platonizantes, e o mesmo sucede com Santo Agostinho, o doutor da Igreja que maior influência exerceu anteriormente a S. Tomás de Aquino. Quando o Humanismo ressuscitou a Antiguidade, foi também o platonismo a doutrina filosófica pela qual se tentou a conciliação das duas doutrinas. Eis em que consiste a voga de Platão durante o Renascimento.

Já a concepção do amor provençal está informada de platonismo, aliás por via cristã: a Mulher aparece ali, não como uma companheira humana, mas como um ser angélico que sublima e apura a alma dos amantes. Beatriz conduz Dante pelas alturas do Paraíso; e das mesmas alturas, depois de morta, é que Laura serve de inspiração à parte mais importante da lírica amorosa de Petrarca.

Camões herdou esta concepção da Mulher e do Amor. Nos seus sonetos, odes, canções e redondilhas, a mulher amada aparece iluminada por uma luz sobrenatural que lhe transfigura as feições carnis: luminosos são os cabelos de ouro, e o olhar resplandecente tem o condão de serenar o vento; a sua presença faz nascer as flores e até enternecer os troncos das árvores. Toda a sua figura é o revestimento corpóreo de um ideal: respira gravidade, serenidade, altura. No retrato da Amada, Camões não faz mais do que seguir o padrão de Laura.

Mas a experiência vivida e cultural de Camões mal poderia cingir-se a tais convenções. E, assim, regista o conflito (e união) entre o desejo carnal e o ideal do amor desinteressado que consiste só no “fino pensamento”. Se o amor é

um “efeito da alma”, como perceber que o amante deseje ver corporalmente a amada? - pergunta num soneto. Uma personagem do *Auto de Filodemo*, Duriano, aponta ironicamente esta contradição entre o amar “pela activa” (corporalmente) e o amar “pela passiva” (espiritualmente), observando que nenhum dos amadores de estilo petrarquiano deixará de proceder em contrário ao seu apregoado ideal, quando lhe apareça um ensejo. E a carnalidade do amor foi deslumbradamente cantada por Camões na ilha dos Amores, episódio d’ *Os Lusíadas*, poema em que Vénus desempenha um papel central, como símbolo e imagem do pretensão temperamento erótico português, e na égloga *As doces cantilenas que cantavam...*, verdadeiro hino à sexualidade, encarada como principal força criadora da Natureza.

Camões tenta resolver esta tensão pelos próprios meios do platonismo, através da versão de Santo Agostinho. Imaginara Platão que as qualidades por nós experimentadas no mundo em que vivemos são manifestações limitadas e contraditórias de Ideias absolutas, isto é, de atributos da divindade. A beleza das coisas terrenas não passa de uma imitação da Beleza plena, que existe substancialmente num mundo a que este apenas serve de sombra. Tal é a teoria perfilhada por Camões:

*E aquela humana figura
que cá me pôde alterar
não é quem se há-de buscar:
é raio da Formosura
que, só, se deve de amar.
[.....]
é sombra daquela ideia
que em Deus está mais perfeita.
E os que cá me cativaram,
são poderosos afeitos
que os corações têm sujeitos:
sofistas que me ensinaram
maus caminhos por direitos.*

Se confinássemos a nossa atenção às estrofes finais das redondilhas Sobre os rios que vão, donde se extractam estes versos e que constituem a expressão nuclear da concepção neoplatónica camoniana do amor, poderia parecer que o poeta lamenta o seu desatino juvenil de cantar “cantares de amor profano/por versos de amor divino”. Mas em estâncias anteriores Camões protesta, citando Boscán, que em todas as vicissitudes “teré presente a los ojos/por quién muerdo tan contento”. E a própria enigmática e tão brusca transição que em tal poema se

tem notado entre Sião, como símbolo da mera saudade do seu amor na mocidade terrena, para a Jerusalém Celeste, como símbolo da eternidade pré-natal, e, mais ainda, o contraste entre o calor imediato das saudades terrenas iniciais e o tom abstractamente parenético do desfecho (talvez escrito no final da vida) sugerem bem que o que, no fundo, Camões pretende nada tem que ver com a extirpação, no espírito, do amor humano, mas a sua transposição a um plano, inimaginável mas a seu crer real, em que ele deveras se realize, embora não se saiba como. Esse plano talvez se aproxime de uma configuração gnóstica, esotérica, sobretudo na Ilha dos Amores. Em vários outros passos, e dos mais poéticos da sua obra, o objectivo claramente posto consiste numa realização do desejo que transcende a razão. É certo que o simples querer ver a amada pode, num excesso de requinte, ser qualificado como uma baixeza (“que amor nunca se afina nem se apura/enquanto está presente a causa dele”); o Poeta pode mesmo proclamar com insistência que “de meu não quero mais que o meu desejo” - o que ele nunca recusa nem desvaloriza (nem mesmo em Sobre os rios) é esse mesmo desejo. Como já vimos, a tríplice canção Manda Amor que cante mais não faz do que reabilitar tal desejo contra qualquer razão que se lhe oponha; e a bela ode Pode um desejo imenso também exalta a superação, e não a abdicação do desejo. Mais abstracto, o conhecido soneto Transforma-se o amador na cousa amada recorre à metafísica aristotélica para explicar que a Ideia platónica da Beleza e do Bem, desperta pela amada no seu espírito, não passa afinal de uma como que matéria indefinida, que só objectivando-se numa forma plena (e femininamente) humana, corpo e alma, se consuma. O problema radical de Camões é, portanto, o de realizar a síntese sempre procurada, por vezes entrevista, mas jamais consumada, entre aquilo que há de infinito e de finito na sua ânsia mais consciente, a do amor; é o da síntese entre um ansiado absoluto e as suas possibilidades viventes. E na realização de tal síntese muito conta, afinal, a própria expressão poética, isto é, o facto de a tensão “sair pela boca convertida em canto”, o facto de, por tal expressão, se comunicar a outrem, se “eternizar” em tradição literária, social. A tensão camoniana entre a espiritualidade e a carnalidade, entre Laura e Vénus, situa num terreno concreto a tensão humana existente entre os objectos imediatos, finitos e definidos, a que tende o comportamento instintivo, e os objectos do comportamento consciente, estes escalonados de um modo que, tanto quanto possível, vai recuando todos os obstáculos e limites às aspirações humanas em progresso. Dentro da concepção do mundo em que o nosso Poeta se formou, a mulher ora aparecia, em estilo cortês medieval e neoplatónico, como suserana distante ou mensageira dos Céus, ora, de um modo mais naturalista, como presa de caça nos jardins de Vénus. Em vez de uma síntese propriamente doutrinária, Camões transmite-nos, entre os dois pólos da contradição, uma tensão poética bem superior à da simples plangência

espiritualista de Petrarca, seu modelo; dá-nos uma idealidade amorosa mas com suas raízes nativas, uma mais larga realidade idealizada, e até por vezes, como na canção Manda-me Amor que cante docemente, certos relances fundos de uma conversão recíproca entre os dois opostos, um esboço da própria marcha de dois pés, o pé do real e o pé do ideal, o definido e o indefinido, das ânsias em que o desejo se vai, afinal, constantemente recriando como coisa humana. Na Ilha dos Amores o desejo erótico acaba por transfigurar-se no gozo do saber profético e da contemplação da própria máquina do mundo ou de um transunto do seu arquétipo.

b) O desconcerto do mundo - Um tema frequente na lírica camoniana e separável do tema amoroso é o da incomensurabilidade ou desajuste entre as exigências íntimas da vida pessoal e os meios que lhe são dados para as satisfazer:

*Que segredo tão árduo e tão profundo
nascer para viver, e para a vida
faltar-me quanto o mundo tempo tem para ela.*

Ou entre o mérito individual e a sorte do indivíduo:

*Verdade, Amor, Razão, Merecimento
qualquer alma farão segura e forte.
Porém Fortuna, Caso, Tempo e Sorte
têm do confuso mundo o Regimento.*

O mundo aparece, pois, como um desconcerto, produto de um destino confuso e irracional. Mais valeria, admite o Poeta nas oitavas Ao desconcerto do mundo, ser louco, como certa personagem ateniense que vivia feliz até que um irmão, fazendo-o curar, lhe restituiu, com a saúde mental, a infelicidade.

Este desajuste entre os valores e a realidade, entre a razão e o facto, entre as necessidades vivas e a sua satisfação poderia estar na origem de uma poesia moralista e satírica, como é o caso de Sá de Miranda ou de Ferreira. Mas a sátira de Camões quase se reduz a *Os Disparates da Índia*, salada obscura de versos próprios ou alheios e de rifões, onde se podem reconhecer a troça a bazófilas heráldicas ou guerreiras, à hipocrisia eclesiástica (“mas que lobo está em ti/metido em pele de ovejão”), à cobiça corruptora da justiça, etc., rematando por esta exortação aos “secretários” das consciências régias: “Porque não pondes um freio/ao roubar que vai sem meio/debaixo de bom governo?”.

Para Camões o problema central não é o de injustiças sociais (que ele decerto profliga, como veremos, em *Os Lusíadas*), mas o da não correspondência entre os anseios, os valores, as razões e a realidade da vida social e material; problema tanto mais árduo quanto a filosofia platónica assenta o mundo sobre as Ideias e delas faz tudo derivar. Este problema sente-o compenetradamente o Poeta, está no âmago de seu próprio existir e não em simples congeminações sobre matéria objectiva, como são os tópicos filosóficos ou as convenções sociais. Ele reage individualizadamente, torna-se cónscio da sua experiência vivida. O desconcerto do mundo reside na própria relação entre ele, como pessoa paradigmática, e um destino com que ele se encontra e que, ao mesmo tempo, lhe é opaco.

Na verdade, a ideia do progresso sobre a Terra, que se esboça nalgumas obras renascentistas e até mesmo, embora entre contradições, como veremos, n’*Os Lusíadas*, está de todo ausente na lírica de Camões. Para além do imediato desconcerto do mundo, exemplificado por anedotas históricas e míticas ou por alusões autobiográficas, deste mundo onde conhecemos ânsias sem satisfação nem mesmo objecto definido, e onde só, às vezes, os maus e medíocres “nadam em mar de contentamentos”, o poeta apenas concebe vagas entidades que, temerosamente, maiuscula (a Mudança, sempre para pior, o Tempo, a Fortuna, o Caso, ou Acaso, arbitrário), e sob cujo signo os homens se arrastam de esperança em esperança, de desejo em desejo. Que grande alma gozou alguma vez uma felicidade presente? Onde uma felicidade que se não reduza a mera lembrança de outro e anterior estado menos mau, nesse logro que é a saudade terrena? Solução: o cepticismo e o retiro para a vida bucólica epicuristicamente saboreada entre a paisagem idílica e leituras predilectas, sob os auspícios de um mecenas (a aurea mediocritas da sabedoria horaciana); ou então (se não mesmo cumulativamente), o postulado platónico de uma “reminiscência” pré-natal, anterior à simples “memória” terrena, uma Saudade, sim, mas de outra vida “donde esta alma descendeu”, resolvendo-se a tensão viva do desconcerto, o diálogo ainda então mal encetado entre o imediato e o infinito, por um remergulho na Fé herdada, portadora de uma Salvação inerente à observância do seu decálogo - tal como o julgava poder interpretar sem sobressaltos (hoje é óbvio o egoísmo desta aurea mediocritas) esse pobre escudeiro português que, ao mesmo tempo, era um letrado e se sabia ser um dos melhores poetas de Quinhentos.

Este paliativo não o sossega, afinal. O “desconcerto do mundo” inspira-lhe expressões de angústia incomparáveis na língua portuguesa, como o soneto O dia em que nasci morra e pereça, parafraseado do “Livro de Job”. Mas o Poeta, envelhecendo, parece evoluir da teoria platónica, em que a aspiração à felicidade lhe aparece como reminiscência de um mundo inteligível, para o resgate do absurdo do mundo pela graça do Deus pós-platónico de Sto. Agostinho:

*doutos varões darão razões subidas
(mas são experiências mais provadas).
Mas o melhor de tudo é crer em Cristo.*

A plenitude amorosa parece-lhe tão inatingível como a apreensão de uma ordem racional. Renuncia, aparentemente, ao mundo “desconcertado” das aparências e depõe a lira profana para só cantar a Divindade.

No entanto este momento ascético é só um dos pólos da sua poesia, sendo o outro o da fruição estética desse mesmo mundo das aparências, tão magnificamente cantado e fruído n’*Os Lusíadas*, bem como em algumas odes e élogos. O interesse da poesia camoniana reside, em parte (não é demais repetir), na alternância dos dois pólos, na tensão por eles criada, na tentativa sempre inacabada e sempre recomeçada de os abranger numa totalidade e de lhe dar um significado global. O mundo aparece em Camões fragmentado, contraditório, problemático, em perpétua ânsia e dor de negar-se, e fazer-se, até à resignação da sua decrepitude (evolução típica do maneirismo português). De facto o lirismo camoniano está mais perto da inquietação maneirista, incompatível com qualquer concepção estática do mundo, do que do equilíbrio renascentista. É verdade que é ptolemaico e renascentista o mundo em que o Poeta supõe viver, o cosmos de esferas concêntricas, limitado no espaço e no tempo, constituindo um sistema único, em que a Terra, e portanto o Homem (senhor, então recente, dos oceanos), ocupava o centro, mundo equilibrado e confinado em si mesmo. O ser humano, nessa concepção, era um microcosmos, participante de todos os elementos cósmicos, e devolveria por fim cada elemento que o compunha ao respectivo “lugar natural”: a matéria desceria à Terra, a alma irromperia sozinha para além da última das esferas celestes. Mas é evidente que a problemática da lírica camoniana não cabe nesta bela arquitectura tranquilizadora que com o “maneirismo” se desfará, quando o continente mais conhecido e depois o próprio planeta se perderem num mundo cada vez mais vasto, talvez infinito e sem centro, quando a mecânica da Terra e do Céu deixarem de diferenciar-se, e o espaço, o tempo, a causalidade já não couberem em imagens visuais simples.

É que as vibrações da angústia meditativa de Camões excedem esses quadros cosmológicos e sociais onde o Poeta ainda se situa. Como veremos, *Os Lusíadas* exaltam uma divindade ainda essencialmente concebida à luz de uma ética de cruzada cavaleirosa, mas também exaltam a intrusão humana nos “términos vedados” do espaço divino. Na sua lírica, o verbo doba-se-nos palpitante porque as vias segundo as quais uma ânsia, ou uma razão íntima, acaba por passar à ânsia, ou a uma razão diferente, nem sempre são as do formulário de tradição petrarquista; há um senso agudíssimo, e sem precedentes, de como “todo o mundo é composto

de mudança”, composto de sim e não, até ao ponto de que nem sequer “muda como soía”, infringindo as próprias leis ou ritmos já conhecidos de mudança; as esperanças, sem as quais “não pode haver desgosto” autêntico, são detectadas até à inefabilidade ou subconsciência de um “não sei quê, que nasce não sei onde/vem não sei como, e dói não sei porquê”; o apego petrarquiano e bernardiniano à própria dor desvenda fundas raízes, “porque essa mesma imagem, que na mente/me representa o bem de que careço/mo faz de um certo modo ser presente”. O mundo geometricamente fixo da perspectiva linear renascentista e o da dogmática tridentina estão ambos, nesta lírica, já despercebidamente abalados por um violento sismo, embora a localização aparente do seu epicentro apenas apreenda uma dialéctica que quase se restringe às ânsias do amor e seus objectos distantes.

O ideal renascentista da Epopeia

A ideia de realizar um poema heróico sobre a expansão portuguesa manifestase já desde o século XV, dentro e fora de Portugal. O humanista italiano Ângelo Policiano ofereceu-se a D. João II para cantar em verso latino os seus feitos, e Luís Vives exaltou os Descobrimentos numa dedicatória a D. João III. No prólogo do Cancioneiro Geral, Garcia de Resende lamenta que os feitos dos Portugueses não estejam condignamente cantados. António Ferreira, apesar da sua aversão - várias vezes manifesta - pela vida guerreira e marítima, encorajou mais de um confrade a escrever a epopeia, e ele mesmo ensaiou o estilo heróico em mais de uma ode e nos Epitáfios de vários personagens históricos, como D. Afonso Henriques, D. Dinis, D. João I, regente D. Pedro. Este projecto dos Humanistas relaciona-se com a ambição de ressuscitar um dos mais nobres géneros greco-romanos. As viagens dos Portugueses prestavam-se a uma comparação emuladora com as de Ulisses, dos Argonautas e de Eneias, assim como os seus feitos guerreiros com os dos Gregos e Troianos.

O género épico, isto é, narrativo, tinha para o classicismo do Renascimento certas regras abstraídas de modelos, que eram sobretudo a *Ilíada* e a *Odisseia* homéricas, a *Argonáutica* de Apolónio de Rodes e a *Eneida* de Virgílio. Assim se impusera o esquema de uma intriga dos deuses, divididos em partidos, numa determinada acção humana (uma guerra, uma viagem marítima...). A *Eneida*, embora se tenha destacado muito de entre os poemas heróicos em latim, deve considerar-se uma fonte já secundária destas regras, porque surgiu como reptio imitativo aos poemas homéricos.

Ora estes correspondem a uma fase civilizacional de que Virgílio e os poetas do Renascimento já estavam muito afastados. Para Homero, os deuses constituíam entidades reais, forças superiormente vivas, e por isso voluntárias e antropomórficas, que irrompiam da realidade e que participavam nas lutas dos

bandos dos guerreiros ou piratas dos arquipélagos e costas do Mediterrâneo oriental, vários séculos antes de Cristo. Cada qual deles está pessoalmente empenhado em alcançar a vitória para o seu bando de adoradores, e portanto o seu critério do justo é o de um clã. Os homens, por sua vez, põem à prova os seus músculos em combates singulares, ou a sua astúcia em enganar o adversário, e até os deuses adversos, ganham proporções sobre-humanas, candidatam-se à imortalidade. Por isso os poemas homéricos caracterizam-se pelo relevo impressionante e inesquecível dos seus heróis. Se quisermos um paralelo, devemos procurá-lo nas epopeias bárbaras de civilizações até certo ponto comparáveis à que precedeu e originou o das cidades gregas: os *Nibelungos*, a *Chanson de Roland*, o *Cantar de Mio Cid*, as *Sagas islandesas*, com os quais se aparenta a tradição heróica de Afonso Henriques. Aquiles o iracundo, Ulisses das muitas manhas, Roldão o bravo, Oliveiro o prudente, e ainda Cid o campeador, embora mais complexo porque mais histórico, constituem uma galeria de heróis criada pela imaginação epopeica na sua fase própria. Notemos que nestas epopeias medievais o maravilhoso mitológico desempenha um papel muito menos importante do que nos poemas homéricos e, em geral, arcaicos: a visão do mundo era mais racionalmente unitária (monoteísta).

Deve acrescentar-se que estes poemas, surgidos na fase da literatura oral, eram tidos como relatos de acontecimentos verídicos, que as sucessivas versões, culminando na que acabou por ganhar a forma escrita, foram tornando cada vez mais inverosímeis. Mas já a *Eneida* é um poema de escola, feito segundo um modelo literário, e deve o interesse à sua cuidada factura, já sem repetições e unilinearidades “primitivas”, ao trágico amor de Dido a Eneias, à oposição oratória entre personagens, e a outras qualidades do mesmo teor. As personalidades dos heróis vão-se apagando, destituídas de mola interior, como é flagrante no caso do “pio” Eneias, joguete nas mãos dos deuses, que de resto já na época de Virgílio tendiam a converter-se em alegorias filosóficas e políticas. O Estado juridicamente definido absorvera o destino dos antigos heróis gentílicos, mais individualizados.

Ressuscitar a epopeia homérica na época do Renascimento - quando o espírito abstractor de um mundo já muito mercantil pouco se prestava à admiração de heróis semidivinos; e quando a mitologia clássica, característica do género, era uma expressão irrecuperável, salvo para um certo naturalismo de insinuação estética - constituía um nobilitante desafio ao engenho dos poetas.

Os poemas épicos do Renascimento ou são romances cavaleirescos versificados, como o *Orlando Enamorado* de Boiardo e o *Orlando Furioso* de Ariosto, ou procuram reflorir, com grande margem de alegorias já sem a força dantesca, a grandiosidade da história teológica cristã, como a *Jerusalém Libertada* de Torquato Tasso. Na verdade, desde o século XII formas narrativas modernas

(o conto, a novela e sobretudo o romance) sobrepunham-se ao género épico. A narração oral antiga (para audiência de praças ou festins) de um mundo animado e maravilhoso, onde cada herói vai talhando a sua própria lei, por entre as intrigas de uma outra humanidade superior, a dos deuses, dá lugar, em geral, à leitura (muda, ou em pequenos grupos) de enredos em cenários bem mais limitados, num mundo de coisas inertes, desprovido de qualquer maravilhoso capaz de enquadrar as aspirações de um certo individualismo (que afinal se reajusta transferindo-se de condições gentílicas para condições cada vez mais burguesas). Criações eruditas e artificiosas, fora de tempo, os poemas renascentistas em que se procurou ressuscitar a epopeia clássica dentro dos cânones homéricos e virgilianos malograram-se, como a *Franciade* de Ronsard, cujo canto I e único saiu no mesmo ano que *Os Lusíadas*.

Foi precisamente o desiderato da ressurreição da epopeia clássica segundo o padrão homérico que Camões procurou satisfazer, levando a cabo um objectivo característico dos escritores humanistas. O ambiente marítimo do assunto central aponta para a filiação do poema sobretudo na linhagem da *Odisseia*, da primeira metade da *Eneida* e dos poemas sobre os Argonautas escritos pelo grego Apolónio de Rodes e pelo romano Valério Flaco. E de facto alguns investigadores salientam algum débito de Camões ao poema *Argonáutica* (Feitos dos Argonautas) deste último.

À ideia da epopeia pátria andava associada certa ideologia nascida da expansão, e cujas raízes encontramos já em Zurara. Segundo essa ideologia, os Portugueses cumpriam uma missão providencial, dilatando tanto o Império como a Fé: eram os Cruzados por excelência. As lutas internas entre Cristãos (Católicos e Reformados, Casa de França e Casa de Áustria), coincidindo com o avanço turco nos Balcãs, que chegara até Viena (1529) dois anos depois do saque de Roma por tropas luteranas do católico Carlos V, vinham tornar mais actual esta missão divina atribuída ao Reino Lusitano, exemplo que envergonharia o resto da Cristandade.

Intenções inerentes à forma de “Os Lusíadas”

O tema escolhido por Camões para o seu poema foi toda a história de Portugal, como se vê pelo próprio título: *Os Lusíadas*. Esta palavra (neologismo inventado por André de Resende) designa os Portugueses, que a erudição humanística assim nobilitava como descendentes de Luso, filho ou companheiro de Baco. O próprio autor explicita o seu propósito, ao afirmar que canta “o peito ilustre lusitano”.

Para acção nodal, escolheu Camões a viagem de Vasco da Gama, uma rota marítima como as de Ulisses e Eneias. Havia dela relatos pormenorizados - o do roteiro de Álvaro Velho, o de Castanheda na História do Descobrimento e Conquista da Índia, o de João de Barros nas *Décadas*, além das versões orais que certamente

corriam. Era a propósito da viagem do Gama que Camões pretendia evocar toda a história de Portugal, sendo o próprio Gama e um dos seus companheiros aproveitados (à imitação dos poemas clássicos) para narradores principais da história.

Mas a viagem do Gama não bastava a Camões para estruturar uma epopeia clássica. Uma obra de arte narrativa deste tipo exige uma unidade de acção, isto é, a convergência dos acontecimentos para uma situação crucial, e seu desenlace; por outras palavras: um enredo. Na viagem do Gama mal descobriu Camões um enredo, mas sobretudo uma sequência cronológica de acontecimentos. Mais ainda: num poema narrativo não podem dispensar-se caracteres palpantes e paixões, que movem a acção; e entre os protagonistas da viagem também Camões não viu caracteres ou paradigmas flagrantes, como são os dos poemas homéricos, apesar da sua proporção sobre-humana. Os heróis de Camões raramente parecem de carne; faltam-lhes carácter e paixões. São, em geral, estátuas processionais, solenes e inacessíveis. Na resolução desta dificuldade de dar unidade dinâmica e caracteres ao seu poema, o Poeta encontrou a seu favor certas praxes greco-romanas do género, que lhe forneceram protótipos de uma intriga entre deuses apaixonados. O dinamismo aparente de *Os Lusíadas* não reside tanto nas dificuldades e peripécias da viagem do Gama como na rivalidade que opõe Vénus, protectora dos Portugueses, a Baco, inimiga deles. Desta intriga resultam os obstáculos que a esquadra encontra na costa oriental africana, a tempestade no Índico (aliás fictícia, desconhecida dos cronistas, ou antes, deslocada do princípio para o fim da viagem) e as intrigas que indispõem contra os Portugueses o Samorim. Baco é quem, disfarçado, prepara, onde pode, mau ambiente aos Lusos, quem em sonhos lança a desconfiança contra os recém-vindos, quem leva os deuses marítimos a desencadear a tempestade. É Vénus, por outro lado, quem intercede por eles junto de Júpiter, quem se serve das ninfas para relaxar o esforço dos deuses marítimos que agitam as ondas, etc. Os deuses desejam, palpitam, lutam, têm nervos, em contraste com os homens históricos, que (à excepção de Veloso e dos amorosos) parecem de bronze ou de mármore. Tudo se passa como se os deuses desencadeassem ainda todas as forças, físicas ou psíquicas, que movimentam o mundo sublunar - ou fossem eles essas mesmas forças ignotas, mas, ao mesmo tempo, e com certa ironia, neles se traduzissem os mais secretos móveis humanos.

É certo que, por sob a sua história imaginária de inspiração clássica, o Poeta procura ressaltar a possibilidade de uma interpretação positiva: os contactos de Baco e Mercúrio com os homens passam-se em sonho ou em encarnações humanas. Os próprios deuses poderiam ser forças angélicas, demoníacas ou astrológicas, muito aceites no tempo e pelo próprio Camões, numa palavra,

“causas segundas”, intermediárias entre a causa primordial e os acontecimentos visíveis. Mas o facto é que todo o peso da sugestão poética vai cair no maravilhoso. Com o desfecho do poema, a ficção mitológica dissolve-se. Na Ilha dos Amores as deusas marinhas concedem aos nautas, então de regresso, todas as volúpias, e com elas a imortalidade; o Gama substitui Neptuno no amor de Tétis, senhora das águas. E neste ponto a mesma Tétis, declarando que os deuses servem só para fazer poemas, esclarece que tal mitologia é meramente alegórica. Sem ela, contudo, o poema perderia muito da sua palpitação e encanto.

Formalmente, a mitologia desempenha portanto uma função central n>Os *Lusíadas*: a de lhe dar uma unidade de acção e um enredo dinâmico.

Mas Camões procurou tirar dela um partido concepional e estético mais original, como já veremos.

O que anima esteticamente *Os Lusíadas* não são, pois, as qualidades propriamente épicas, a identificação afectiva do leitor com heróis. São, em primeira evidência, as qualidades textuais com que recria uma visão luminosa da vida: o verso oratório em que se vazam os discursos do Velho do Restelo, de Nun>Álvares, do Gama, da própria Inês de Castro; as fórmulas cantantes e densas que se fixaram na tradição nacional letrada; a evocação majestosa dos esplendores do Olimpo, a da beleza feminina (a «bela forma humana», que as redondilhas Sobre os rios acabarão por esconjurar); a nitidez e precisão da frase, por vezes enredada com transposições e liberdades sintácticas modeladas sobre o latim e com a sobrecarga de alusões mitológicas; a prodigiosa arte do ritmo, que já tivemos ocasião de apreciar na obra lírica, e que aqui se adapta, ora à movimentação, ao pandemónio das batalhas (classicamente sugerido por formas onomatopeicas), ora à lentidão tediosa das calmarias, ora ao paraíso luxurioso da ilha de Vénus, à majestade olímpica, ao pitoresco marítimo ou etnográfico, às situações mais picantes.

Mas *Os Lusíadas* opõem às inverosimilhanças dos poemas antigos o seu próprio realismo, e exprimem deveras um senso novo do mundo e das maravilhas reais (“Que estranheza, que grandes qualidades!; E tudo sem mentir, puras verdades.”). Isso confere, afinal, como veremos, uma função nova aos mitos antigos.

Camões não quis apenas fazer uma enciclopédia histórica, mas também uma enciclopédia naturalista, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico. Para isso, descreveu impressivamente regiões, situações estranhas e fenómenos naturais mal conhecidos, enquadrando tudo numa variante ainda então corrente da cosmologia ptolemaica. Por vezes estas descrições sugerem a minúcia e precisão dos grandes pintores naturalistas do Renascimento, como Dürer ou Miguel Ângelo; o Poeta procura avivá-las recorrendo a imagens flagrantes: tal a descrição do escorbuto, doença típica da nova navegação transoceânica, a da tromba marítima, comparada nas suas várias fases a uma sanguessuga chupando

o sangue, a um “vaporzinho”, uma coluna, um pé, um cano. Esta notação do mundo faz também de *Os Lusíadas* a obra mais elaborada da literatura naturalista portuguesa de Quinhentos, com o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada bem caracterizados: de um lado, como ponto de partida, comparações que, na pegada dos autores clássicos, dos bestiários medievais, dos emblemas de Alciato, usam as coisas da natureza como meros símbolos de qualidades ou defeitos morais; do outro lado, o equivalente moderno da tensão épica, a maravilha dos novos mundos que se abrem ao mundo já banalizado, uma surpresa e pitoresco comuns aos relatos postos em crónica por Zurara, à *Carta de Vaz de Caminha*, a tantos passos dos itinerários e diários de bordo, e à *Peregrinação de Mendes Pinto*. Apesar de algumas imagens marítimas se inspirarem em poemas narrativos italianos, o maravilhoso oceânico de *Os Lusíadas* é reconhecido como o “grande predecessor” de *Moby Dick*, 1851, o famoso romance realista alegorizado da vida no mar, pelo seu próprio autor, Herman Melville.

Outra característica também tipicamente renascentista de *Os Lusíadas*, e em oposição à severa moral medievla, é - já o vimos a outro respeito - a palpação afrodisíaca que vibra em todo o poema, exaltação do “amoroso ajuntamento”, lei do universo

*que não somente dá vida aos malferidos,
mas põe em vida os inda não nascidos.*

Vénus, por cujas «lisas colunas» os desejos se enrolam como hera, quando, despida, pretende amolecer o poderoso Júpiter, seu pai, é a rainha irresistível do mundo:

*no ar lascivos beijos se vão dando.
Ela, por onde passa, o ar e vento
sereno faz, com brando movimento.*

Não se trata de uma ou outra nota erótica a condimentar a narrativa: é uma tensão permanente, ressumante a cada pretexto, distendendo-se e repousando finalmente na ilha de Vénus, coroamento do poema, a ilha Afortunada, a utopia onde Camões transfigura a sua mais aguda percepção do maravilhoso real, o maravilhoso do amor. A Ilha dá a imagem de um possível regresso ao Éden bíblico, através de um desejo sensual que, por mediação das ninfas e de Tétis, se ergue até a uma visão transparente de toda a máquina do mundo - vista de fora, num arrebatamento de gnose mística.

A expressão sugestiva e nobilitante deste pan-erotismo é uma das razões profundas do maravilhoso pagão de *Os Lusíadas*. O mito antigo, ao assumir esta função, extra-orbita da simples alegoria. Dá corpo visível a um impulso não racionalizado, é a antropomorfização imaginosa de uma força vital. Neste sentido o maravilhoso pagão não se reduz a um ornamento retórico; compraz a curiosidade do Poeta, faminto de todas as apetências de amor e violência que não se cansa de registar em anedotas míticas ou históricas, portuguesas ou antigas.

Essa esfera do maravilhoso alterna com a daquele outro maravilhoso real, geográfico, restritamente corográfico, meteorológico ou etnográfico que os Descobrimientos proporcionavam: ao da cosmografia ptolemaica; ao maravilhoso guerreiro, quer das proezas cavaleirescas de recorte novelístico, quer desse novo espanto, o da artilharia naval; e até ao maravilhoso cristão, aliás em grande parte destinado a sagrar em Ourique o direito divino do fundador da monarquia, a sagrar também D. João I por indícios celestes, e a sobrenaturalizar vários corajosos feitos no ultramar. O poema realiza a proeza retórica de congregar todas estas maravilhas tão díspares.

Assim, nos casos de amor alcançam *Os Lusíadas* a sua maior pulsação emotiva; o temperamento amoroso é inerente à nova concepção de herói, o herói lusíada camoniano, que não chega a encarnar de todo numa personagem do poema, mas se desprende do conjunto. Nota-se isto na história do gigante Adamastor, que pretende ser ameaçador e terrível, e acaba por se tornar comovente e deplorável no choro disforme com que lamenta a irremediável falência da sua paixão por Tétis. Sente-se no Adamastor o símbolo de uma experiência amorosa, o desejo desiludido pelo dissipar de uma miragem:

*que te custava ter-me neste engano
ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?*

Dir-se-ia que para Camões, como já para a novela arturiana da fase cortês, e para os redactores do *Amadis*, a virilidade da coragem bélica se liga tão intimamente ao temperamento amoroso como ao aristocrático desprezo dos bens monetários.

Ideário de “Os Lusíadas”

N’*Os Lusíadas* combinam-se ou coexistem ideologias e ideários heterogéneos, além do sentimento da vida mais palpitante e mais congénito ao poeta, que acabámos de indicar. Lá encontramos ideias pessoais ou colectivas, ou até oficiais; de origem cavaleiresca feudal ou de origem humanística. Assim, o autor recolheu e lapidou muitos lugares-comuns oficializados que já tinham sido expressos por

Zurara, Gil Vicente, João de Barros e tantos outros. Vê a história de Portugal como uma cruzada, iniciada por Afonso Henriques, que deveria servir de exemplo aos outros estados cristãos, então em luta fratricida

como os dentes de Cadmo desparzidos.

A famosa exortação aos estados cristãos - aos Alemães, “soberbo gado”, rebeldes contra o “sucessor de Pedro”, ao “duro Inglês” que “nova maneira faz da Cristandade”, ao “Galo indigno” que desonra o título de “cristianíssimo” atacando o Papa, à Itália “submersa em vícios mil” - para que se unam contra os Turcos, reproduz com maior eloquência exortações análogas de Gil Vicente, António Ferreira, João de Barros e outros, inspirados pela política dos reis de Portugal, interessados numa cruzada contra os Turcos que propiciasse a sua expansão no Oriente.

Tem-se querido interpretar esta concepção fazendo de Camões o paladino da “cultura ocidental”, contra a barbárie. Mas, falando de barbárie e de cultura ocidental, cumpre não ignorar a ideologia guerreira, de conquista, frequentemente exaltada n’*Os Lusíadas*. Se julgarmos pelo sonho de D. Manuel e por outros passos, a nenhuma honra mais alta poderiam os povos do Oriente aspirar do que a de sofrer o “jugo” ou o “freio” português, imagens que aliás também caracterizam o domínio régio sobre os seus súbditos. E ao iniciar o seu discurso perante o rei de Melinde, Vasco da Gama anuncia o assunto nestes termos:

*Primeiro tratarei da larga terra,
depois direi da sanguinosa guerra.*

A uma “sanguinosa guerra” se reduziria com efeito toda a história de Portugal, segundo Camões, tirando os amores de Fernando, os de Inês de Castro, e pouco mais. Poderíamos dizer das suas estrofes o que o mesmo Camões diz das bandeiras que Paulo da Gama explicou aos Indianos:

*Nelas estão pintadas as guerreiras obras
que o forte braço já fizera,
batalhas têm campais, aventureiras,
desafios cruéis, pintura fera.*

Em vão procuraremos n’*Os Lusíadas* o elogio dos reis “lavradores”, tão queridos de Sá de Miranda; ou a evocação dos “ofícios mecânicos”, para os quais António Ferreira chama a atenção. Camões exprime fielmente a ideologia da nobreza guerreira, é certo que também letrada, dentro da qual ele próprio se inclui,

núa mão sempre a espada e noutra a pena.

Não admira, por isso, que o poeta censure a ganância mercantil quando se lhe oferece a ocasião. Fá-lo, por exemplo, a propósito das negociações do Gama com os de Calecut, para obter a entrada, no porto, de mercadoria portuguesa. Sem embargo de já se ter dito de *Os Lusíadas* que são a “epopeia do comércio” - o autor qualifica de “vil”, isto é, como próprio de vilão, burguês, o dinheiro que intervém nesse memorável acto iniciador do comércio transoceânico, intencionalmente aberto pela viagem do Gama:

*Veja agora o juízo curioso
quanto no rico, assi como no pobre,
pode o vil interesse e sede imiga
do dinheiro, que a tudo nos obriga.*

Aliado a este sentimento aristocrático e guerreiro, detecta-se n’*Os Lusíadas* um individualismo abstracto. Embora não haja heróis de carne e osso no poema, todo ele é um friso de nomes aristocráticos em constante paralelo emulador com outros da Antiguidade; e não resta lugar para a acção anónima doutras camadas nacionais. Nada mais frisante a este respeito do que a narrativa dos acontecimentos de 1383-1385, sobretudo se a confrontarmos com a sua fonte, Fernão Lopes. Camões omite o episódio central da luta contra os Castelhanos, o cerco de Lisboa, cujo heroísmo colectivo Fernão Lopes narrou com uma vibração autenticamente heróica. Omite a acção dos “povos do reino”, das “uniões”, e fala apenas de Nuno Álvares, D. João I e Antão Vasques de Almada, protagonista da batalha de Aljubarrota, na qual resume toda a resistência. Desta maneira fica, afinal, apoucada essa luta em que a nacionalidade se manifestou como um todo, precisamente contra uma minoria aristocrática que ainda a não reconhecia. Isso não impede, é certo, que n’*Os Lusíadas* encontremos as únicas críticas sociais, e até políticas, realmente desassombradas, de Camões, feitas evidentemente sob o ponto de vista de uma ética aristocrática e monárquica ideal: no desfecho do canto VII recusa-se a exaltar todo aquele que “veio / por contentar o rei, no ofício novo / a despir e roubar o pobre povo”, ou que não “pague o suor da servil gente”; no canto X vemos Cupido preparar uma campanha contra amores desencaminhados, como o dos que às mulheres preferem a caça (D. Sebastião), o dos egoístas adúladores, o dos amantes de mandos e riquezas; quase no final do poema, há uma censura clara ao desprezo beato das Letras, e repete-se uma já insistente condenação dos conselheiros inexperientes, nomeadamente dos clérigos que, em vez de orar ou missionar, se dedicam a satisfazer ambições.

Esta valorização exclusiva dos feitos de guerra, esta concepção da história nacional como uma sequência de proezas de heróis militares - características significativas da ideologia dominante em Portugal na segunda metade do século XVI - constituem hoje o peso morto conceptual d'Os Lusíadas. No entanto, encontramos no poema outro miolo mais vivo, na reacção dos deuses à audácia dos descobridores portugueses: por um lado, a ideia de Pátria, entendida sob a forma de comunidade linguística e independência dinástica, dá um sentido novo à já antiga exaltação das linhagens e seus barões assinalados, como reflexo da centralização monárquica e do culto do idioma nacional, difundido no Renascimento pelos humanistas de estatuto cortês; por outro lado, esse sentimento patriótico, então reforçado por historiadores, gramáticos e geógrafos, liga-se n'Os Lusíadas a uma apologia dos poderes humanos.

Assim, na sua significativa alocação no canto VI aos deuses marinhos, os mais directamente ameaçados pelas navegações transoceânicas que culminam com a do Gama, e por isso mais fáceis de alertar, Baco resume, e impugna, um ousado ideal de futura divinização colectiva da Humanidade, à custa dos antigos deuses, pois receia que, de progresso em progresso, os homens

venham a deuses ser, e nós humanos.

Do mesmo modo, Adamastor promete vingar-se dos Portugueses, por esta razão que declara ao Gama:

*pois os vedados términos quebrantas
e navegar meus longos mares ousas.*

Esta vitória dos homens sobre os deuses é uma ideia adequada ao impulso do Renascimento, que assistiu a um importante avanço no domínio do planeta por parte do Homem. É, aliás, também um mais vago ideal antigo, simbolizado pelo mito de Prometeu, o herói que roubou o lume divino para erguer os homens ao nível dos deuses. Camões realça-o, contrastando a heroicidade revolucionária com a sensatez do Velho do Restelo, que exprime o ponto de vista oposto, segundo lugares-comuns dos coros trágicos clássicos: o Velho alude ao mito de Ícaro, castigado pela ambição de querer elevar-se nos ares, ao mito de Prometeu, e o que é mais (e seria extremamente audacioso se não fosse feito por forma tão hábil), aproxima tudo isto, aproxima a própria viagem de Vasco da Gama, tema central da epopeia, da desobediência de Adão. A viagem do Gama, os Descobrimentos em geral aparecem assim, num relance, como renovação do Pecado Original: o da autodeterminação humana. Este orgulho humanista, de que a seguir

encontraremos outros aspectos, verifica-se sobretudo nos lineamentos gerais do poema: repare-se que o humano Gama alcança, com a posse de Tétis, símbolo do domínio dos mares, aquilo que fora negado a Adamastor, um titã semidivino.

Resumindo, Camões pouco tem que ver com a ideologia burguesa então em avanço na Europa, com o comércio transoceânico encarado como tal; Os Lusíadas exaltam uma expansão que, na sua fase decisiva, foi conduzida em moldes monárquicos a favor da classe então dominante, e não pela concorrência capitalista privada, à maneira da Holanda. No entanto, a aristocracia que o Épico se propõe imortalizar tem a consciência de proceder a uma revolução no mundo, revolução de que o poeta não vê o resultado social, embora lhe atribua um significado político, religioso, científico e estético, que já basta para se orgulhar como indivíduo integrado numa comunidade nacional. Talvez possa, por isso, falar-se de uma tensão entre dois sentimentos opostos: o da dignidade do Homem, quebrantador impenitente de todos os vedados términos, colectivamente candidato à divinização, e o da sua insignificância de bicho da terra tão pequeno. O primeiro destes sentimentos alimenta-se da maravilha de todo um mundo geográfico recém-descoberto e de toda a funda apetência carnal camoniana; o segundo, daquela "austera, apagada e vil tristeza" em que o poeta asfixia, daquela decadência nacional cuja lúcida previsão se atribui ao Velho do Restelo, e da rígida hierarquia do cosmos ptolemaico, cujas esferas o Homem não conseguiria nunca atravessar sem se dividir em corpo e alma, e sem se render à divindade.

Podem descobrir-se ainda outras implicações ideológicas na efabulação mitológica do poema. Assim, em primeiro lugar, a exaltação dos próceres nacionais, a deformação que consiste em a eles restringir afinal a representação do povo lusíada (povo que, dentro de outro ambiente histórico, pudera fazer-se globalmente sentir em Fernão Lopes), toda essa subalternização, enfim, do génio poético ao mecenato que faz de Os Lusíadas uma glorificação versificada de gente de linhagem ou de coroa, vem trair-se naquela referida alienação estética em que o concreto da psicologia humana transita para as paixões mitológicas, como contrapeso do hieratismo oficial sob que pretende impor-se o grupo dirigente. Por outro lado, a ânsia de Camões por um amor sem barreiras sociais nem convenções hipócritas, e a consciência que tem do seu direito a um galardão terreno pela obra de poeta (não menos importante e máscula, a seu ver, que a guerreira) traduzem-se no poema, como vimos, pelo patrocínio de Vénus, pelo relevo atribuído à deusa em todas as acções dos nautas e dos outros heróis históricos, e pelo modo como sublinha e censura casos de ingratidão régia e senhorial, e, ainda mais vivamente, a falta do apoio devido aos que redouram a glória das armas com a glória, bem mais permanente, das letras.

Outro conceito importante a relevar n'Os *Lusíadas* é a contraposição da experiência e da observação directa à ciência livresca da Antiguidade. Trata-se de uma ideia característica dos grupos ligados à actividade marítima - astrónomos, pilotos, construtores de barcos, viajantes - que, para possibilitar a navegação no alto mar, tiveram de criar uma técnica apropriada com base na experiência, visto que nos livros não encontravam a chave dos problemas; e que, por outro lado, puderam verificar a falsidade de noções correntes na literatura geográfica medieval e antiga, tais como as da impossibilidade de antípodas ou de vida na zona tórrida, do prolongamento da África até ao pólo sul, da existência de seres com configuração semi-humana, semianimal, etc. Esta mentalidade experimental, precursora do empirismo científico de Bacon, teve representantes como Duarte Pacheco Pereira, D. João de Castro, o Dr. Pedro Nunes e o Dr. Garcia de Orta, que Camões conheceu na Índia. N'Os *Lusíadas* encontra-se, mais de uma vez, a observação de que os Antigos ignoravam regiões descobertas pelos Portugueses, e registam-se fenómenos a que os livros não se referem, como a tromba marítima, cuja descrição termina com este repto:

*Vejam agora os sábios na escritura
que segredos são estes de natura.*

No entanto, o saber experimental português do século XV não chegou a ultrapassar a fase do empirismo, não chegou a converter-se em atitude científica formalizada. Esta última veio a nascer de uma aproximação entre as descobertas de Arquimedes e outros precursores da mecânica e o desenvolvimento da técnica fabril, que entretanto se verifica em regiões como Veneza ou a Holanda, mas não em Portugal. A verdade é que as descrições camonianas de fenómenos meteorológicos, regiões geográficas ou da cosmologia ptolemaica subentendem uma atitude no fundo mais prática do que inquisitiva, e as suas referências ao escorbuto ou operações náuticas insinuam um sentimento de impotência humana ou de desinteresse pelo trabalho especializado, confiado ao saber mecânico. Não sabemos exactamente que significado lhes atribua Camões. Mas (observemos) o empirismo, nesta fase, tanto podia conduzir a um estado mais adiantado na história da ciência, como a uma simples negação da inteligência, quer escolástica, quer mecanicista: a experiência, na medida em que parece negar a razão, pode levar, quer à dúvida metódica e à elaboração de modelos científicos, quer ao misticismo, que desiste da explicação e da transformação humanizante do universo.

As comédias camonianas

O teatro de Camões, constituído pelas comédias *Anfitriões*, *El-Rei Seleuco* e *Filodemo*, ocupa um lugar à parte no teatro português quinhentista. É difícil enquadrá-lo na evolução entre nós da comédia clássica, visto que tanto o *El-Rei Seleuco* como o *Filodemo* ainda lembram a estrutura vicentina. Mas os *Anfitriões*, decalcados sobre Plauto, parecem integrados dentro do teatro escolar de imitação clássica. Por outro lado, mesmo nos autos de tradição vicentina, Camões apareceu-nos principalmente interessado, não por tipos e instituições sociais, como Gil Vicente, mas por problemas psicomorais, pela filosofia do amor. As peças de Camões, no que têm de mais significativo, são a transposição para a cena de alguns temas da Lírica, sem que possam pôr-se ao par da força dramática vicentina.

Anfitriões foi decalcado sobre o *Amphytruo* plautino, cujo plano é emaranhado pela introdução de dois comparsas supérfluos (Calisto, Feliseu), que atrasam no primeiro acto a intriga principal com intermédios de farsa, condescendência talvez para com um público afeito aos autos vicentinos. O nó do enredo consiste nas confusões provocadas pelo industrioso Mercúrio, quando, num papel equivalente ao do "servus" arditoso das outras comédias latinas, sugere a Júpiter o estratagema de tomar a aparência humana do guerreiro Anfitrião, e a si próprio se transforma no seu criado Sósia, a fim de que o Pai dos Deuses trave amores com a fiel esposa Alcmena, amores cujo fruto será Hércules. A tensão fundamental do conflito plautino reside no dever, em que o Anfitrião se encontra, de calar um sentimento humano, o ciúme conjugal, em homenagem a um seu divino senhor; mas Camões sublinha mais um outro tema que lhe é grato: a onipotência do amor, que se estenderia aos imortais.

Camões explora desenvoltamente, numa imitação livre do modelo latino, todo o chiste e até toda a filosofia do equívoco entre Anfitrião e Júpiter, e sobretudo entre Mercúrio e Sósia. Trata-se de uma imitação clássica destinada a um público culto, valorizada pelo aproveitamento de toda a bagagem estilística e ideológica que se acumulou na redondilha maior, graças à galantaria cortesanesca do *Cancioneiro Geral* e ao teatro vicentino, este último filtrado de plebeísmos. Não há uma variedade métrica que corresponda, como no modelo plautino, aos matizes de dignidade moral e social que a acção vai assumindo. Contudo Camões encontrou, em parte, um sucedâneo no bilinguismo de Gil Vicente. O idioma castelhano converte-se no teatro camoniano (como na novela dramatizada de Jorge Ferreira de Vasconcelos) em indicativo do báthos, isto é, da queda do diálogo ao nível do corriqueiro e mesmo do grotesco, ou da inferioridade social. É a língua de Sósia, como será a do ridículo Físico de *El-Rei Seleuco* e a dos pastores (incluindo o Bobo) de *Filodemo*. A interpretação das culturas idiomáticas peninsulares, possibilitada pela fácil inteligibilidade recíproca, permitia então não só a inquestionável unidade

da cultura hispânica (de que todos os escritores tinham viva consciência), mas até um uso estético de oposições linguísticas e mesmo dialectais que lembra a convivência de dialectos diversos na literatura grega clássica. É impressionante o número de motes castelhanos, não apenas glosados pelos nossos poetas quatrocentistas e quinhentistas, mas referidos no teatro de Gil Vicente, Camões e Jorge Ferreira de Vasconcelos, como quem cita humoristicamente uma frase feita corrente. Este factor de variedade é que salpica um pouco a monotonia, aliás saltitante, da redondilha maior - metro que decerto contribui para que se alieire e abrevie o diálogo, relativamente a um modelo que o autor, Plauto, classificou de tragicomédia, e não de comédia.

El-Rei Seleuco, num só acto, não se pode considerar uma comédia regular. O seu núcleo reduz-se a uma anedota, referida por Plutarco e outros historiadores clássicos, e mencionada também no Espelho de Casados do Dr. João de Barros (não confundir com o historiador): o príncipe Antíoco, filho do rei Seleuco da Síria, apaixonou-se pela madrasta de tal maneira, que o pai, habilmente colocado por um médico arguto entre o dilema de perder o filho ou a mulher, cede ao filho a esposa com uma parte do reino. Camões releva, na anedota, sobretudo o caso de consciência de Antíoco, atingindo a subtilidade pré-psicanalítica deste passo, que tem correspondência na lírica:

*Que maneira de tormento
tão estranho e evidente,
que nem cuidar se consente,
porque o mesmo pensamento
há medo do mal que sente.*

Isto, de resto, não o impede de, por outro lado, criticar o caso sentimental das três régias figuras, pela boca da Moça que, enquanto faz uma cama, se ri dos amores dos grandes, “porque de meros viçosos/não podem com a saúde”.

Já se pensou que esta peça aludisse, pelo contraste dos comportamentos, ao facto de D. Manuel se haver casado com a noiva contratada para seu filho, D. Leonor da Áustria. Parece ter-se boquejado muito de D. João III e da madrasta. Mas uma alusão aos pregadores jesuítas, contida no prólogo, avança a data provável da redacção para depois de 1540, em pleno reinado de D. João III, o que enfraquece tal hipótese. A fonte directa parece ser o comentário de Bernardo Cicino a um passo dos “Trionfi” de Petrarca. Vide Asensio, Eugenio: “Les Sources de l’Espelho de Casados du Dr. João de Barros”, Coimbra, 1949.

Pormenor curioso e significativo do predomínio das coisas psicológico-sentimentais na peça é a omissão da cedência do reino por Seleuco, fixando todo o interesse do remate na cedência da esposa, enquanto a versão plutarquiana frisa também a vantagem de parcelar o extenso reino sírio. Neste ponto Camões segue, de resto, a versão que do caso se dá na fonte atrás indicada.

A anedota histórica é encorpada por entreactos de farsa, como as pretensões falhadas dum Porteiro junto de uma Moça de câmara, as tentativas ridículas de versificação pelo Porteiro, o diálogo castelhano entre o Físico e o seu Moço. Está enquadrada por um prólogo e um epílogo em prosa, inteiramente desligados do essencial e que despertam curiosidade pelas alusões pormenorizadas ao costume de representar autos em pátios de casa particular lisboeta. Mencionam-se as atrapalhões e omissões costumeiras da última hora, a afluência incontrolável de assistentes desconhecidos, a atarantação do Mordomo, dono da casa; nomeiam-se actores, músicos e até o dramaturgo popular António Ribeiro Chiado (autor de uma peça semelhante). É provável que todas as personagens aí referidas sejam reais, e que a peça tenha sido representada nas condições caricaturadas, sob a protecção de uma personagem grada que pudesse apreciar as suas intenções mais subtis e literárias.

Filodemo é uma comédia novelesca; apresenta evidentes analogias com a vicentina Rubena e com a Celestina de Rojas, embora se enquadre nos clássicos cinco actos divididos em cenas. A novela cavaleiro-pastoril do seu entrecho foi reduzida a tratamento teatral de um modo diferente do de Gil Vicente; a acção concentra-se, dispensando quer o subentendimento de saltos no tempo, quer a intervenção de um narrador - o que tudo revela a lição do classicismo.

Relega-se a um pretérito só conhecido por alusão a história do nascimento dos irmãos gémeos Filodemo e Florimena, filhos do infeliz amor de um casal nobre que findara num naufrágio e numa morte de parto ao descampado. Os gémeos desencontram-se. Filodemo apaixona-se pela fidalga Dionisa, de cujo pai se fez criado, ao passo que Florimena, transformada em pastora, entusiasma Venadoro, irmão de Dionisa. Transpondo todos os obstáculos, o amor realiza-se nos dois casais, quer por intercessão da esperta criada Solina, quer porque Venadoro chega a resignar-se à condição de pastor. O ponto mais fraco da acção reside, talvez, na inútil inverosimilhança do reconhecimento da estirpe dos gémeos (que tudo resolve) graças às artes mágicas de um pastor. Toda a peça ressuma uma típica preocupação do tempo com os problemas genealógicos: o sangue azul dos protagonistas revela-se, antes do seu reconhecimento, pela generosidade (generosidade quer, etimologicamente, dizer qualidade hereditária) do seu temperamento amoroso.

Apesar do desenrolar romanesco desta comédia, da sua dispersão pelo tempo e pelo espaço, da acção dupla e paralela, qualidades incompatíveis com a condensação exigida pelo teatro moderno, Filodemo pode ser classificado como uma das obras mais interessantes da maturidade de Camões. Porquê?

Primeiro, porque a sua apresentação formal reúne o máximo de variedade e adequação rítmica do teatro camoniano ao seu assunto, aproximando-se da do teatro elisabetiano inglês de fim do século. Com efeito, além da redondilha maior (em ritmo predominantemente construído à base de dois pés iâmbicos - átona, tónica - e um anapéstico - átona, átona, tónica -, ritmo muito marcado nos fechos importantes de frase, mas de quando em quando variado por um começo de verso em pé trocaico - tónica, átona -, que em português soa quase sempre prosaico); além dos contrastes bilinguísticos já nossos conhecidos e de certos interlúdios musicados, Camões usa também aqui a prosa, num comentário então vulgar, para denotar a presença, no diálogo, do realismo amoroso personificado em Duriano, que ama “pela activa» e zomba dos «contemplativos», ou então uma explicação sumariante do enredo ou uma cena parodística. A prosa predomina para o final, aliviando um idealismo excessivo até então predominante e que também vai dar a nota de remate. Mas deve notar-se que o ponto de vista de Duriano, tão contrastante com o idealismo dos dois casos amorosos centrais, se não confunde por forma alguma em dignidade com o ridículo das preocupações servis ou grotescas, cuja expressão própria é, nestas peças, o idioma castelhano. O metaforismo de Duriano destaca-se pela vivacidade, pelo pitoresco e mesmo por um ineditismo poético bem «moderno» relativamente às convenções estilísticas da época; coincide impressionantemente com o tom da epistolografia particular de Camões. Tal estilo, bem diferente do dos géneros decassilábicos renascentistas, pode comparar-se ao da Eufrosina de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que estudaremos. Reencontrá-la-emos em Soropita e outros, e lembra certos artistas de Quinhentos e inícios de Seiscentos, que gostam de forçar os contrastes, de combinar coisas requintadas com coisas disformes ou prosaicas, se não mesmo insistir nestas últimas, por exemplo, Brueghel-o-Velho, Velásquez, Murillo.

Com efeito, a versão que Duriano dá dos casos sentimentais a que assiste não tem menos verdade que a da expressão sentimental dos protagonistas. Afinal, o platónico Filodemo que lhe dissera «eu não pretendo dela mais que o não pretender dela nada, porque o que lhe quero consigo mesmo se paga» e que, de tão afeito ao sofrimento, chega a não receber no seu coração a boa notícia de ser amorosamente correspondido, por já não ter agora «sujeito para tamanho bem», acaba por fazer aquilo que Duriano assevera de todos os neoplatónicos treslidos em Petrarca e Bembo: «se a qualquer destes lhes entregasse sua dama tosada e aparelhada entre dous pratos, eu fico que não lhe ficasse pedra sobre pedra». A

paródia e crítica antipetrarquista tem aliás uma tradição renascentista italiana, que alterna com o próprio petrarquismo.

Além disto, nas cenas em prosa que dominam o desfecho da peça e que decorrem sob o clima moral de Duriano, há, a par das explicações condensadoras da acção e de uma certa brejeirice plebeia, imagens curiosas acerca de Dionisa, «a mais formosa dama que nunca espalhou cabelos ao vento», «mais formosa que uma manhã de S. João, mais mansa que o rio Tejo, mais branca que um soneto de Garcilaso, mais delicada que um pucarinho de Natal». De tudo isto ressalta uma sensibilidade nova, comum, como veremos, a Jorge Ferreira de Vasconcelos, e mais tarde a Rodrigues Lobo, a Soropita e outros autores de Seiscentos, sensibilidade que poderemos considerar maneirista, em contraste com o gótico final das glosas em redondilha e com o classicismo renascentista da poesia decassilábica. Encontramo-la, também, nas partes em prosa de *El-Rei Seleuco*.

Mas não é esta a única das facetas realistas da comédia a contrastar com a sentimentalidade dos seus heróis. À criadagem corresponde um ponto de vista também aceitável, e muito afim. Na verdade, enquanto Filodemo, reduzido a criado, não pode dormir de amor e precisamente disso nos faz inferir a sua ascendência nobre (“nem são vilões os meus cuidados”), o seu companheiro Vilardo sofre antes os padecimentos de fadiga e sono inerentes à sua condição servil, e comenta à sua maneira a situação da amada de Filodemo, que ele não conhece:

*E se tal é, eu daria,
por conhecer a donzela,
a razão de hoje em dia,
porque a desenganaria,
somente por ter dó dela.
Havia-lhe perguntar:
- Senhora, de que comeis?
Se comeis de ouvir cantar,
de falar bem, de trovar,
em boa hora casareis.
Porém se vós comeis pão,
tende, Senhora, resguardo.*

Eis o ponto de vista plebeu vicentino. Doutra banda, Solina, a criada alcoviteira, é uma fértil mina de experiência, como a Celestina, que tanto lembra. Comenta assim o recato inicial e a indiferença afectada de Dionisa:

*Se eu tantas dobras tivesse
como quantas [mulheres] houve erradas
sem que o mundo soubesse,
- à fé que eu enriquecesse
e fosse das mais honradas [quer dizer: respeitadas].*

E poderia ainda reparar-se no curioso monólogo (II, 3) em que Solina caracteriza as vicissitudes de humor de Dionisa, secretamente apaixonada. Solina representa, pois, um realismo popular que, de resto, a censura atenuou muito, como se verifica pelo original manuscrito conservado no Cancioneiro de Luís Franco Correa. Até o próprio Bobo insensato corresponde a um ponto de vista válido, nas contradições do panorama humano de Filodemo. Basta atentar na densidade da cena em que ele quer passar por fidalgo português, graças às roupas que trocou com Venadoro. O pai desmente-o, e ele queixa-se:

*Padre, no me dejarés
ser lo que quisiere un día?
Ah Santo Dios verdadero!
No será lo que otros son?*

O pai manda-o calar, e ele comenta:

*Ya me calo: aora um poco
hé de ser lo que yo quisiere.*

De resto todas as falas deste Bobo são uma reivindicação dos direitos da fantasia e dos instintos recalçados por uma coacção social de aparência lógica. É, por assim dizer, um doido pré-surrealista.

Por toda esta multiplicidade e fundura de experiência humana literariamente mobilizada, pela finura de tantas observações psicológicas (por exemplo, a auto-apologia de Dionisa, que procura justificar os amores de altas damas com homens de condição baixa pela falta de distrações que elas têm, em comparação com o sexo masculino fidalgo), talvez não seja descabido considerar Filodemo uma das peças quinhentistas portuguesas de interesse hoje mais vivo. Que se trata de um produto da maturidade de Camões (isso está aliás confirmado por um testemunho segundo o qual foi representada a um vice-rei na Índia), parece-nos indicado, não só pela sua craveira, como pela sua afinidade com algumas das melhores peças líricas camonianas. A autobiografia de Florimena, no início do acto II, parece conter a chave de algumas obscuridades da canção autobiográfica. O soneto Transforma-

se o amador na coisa amada está condensado num passo de IV, 6. O final da canção X é parodiado em II, 8. Há ainda numerosas coincidências secundárias que convergem para nos deixar a mesma impressão.

Bibliografia

1. Textos

- *Os Lusíadas*. 1.ª ed., Lisboa, em casa de António Gonçalves, 1572.
Com a mesma data de 1572 existem duas impressões, que graficamente quase se confundem, tendo uma, na portada, um pelicano com a cabeça virada para a esquerda, a outra um pelicano muito semelhante com a cabeça virada para a direita. O texto é idêntico, salvo miúdas mas numerosas diferenças, sobretudo gramaticais, sendo a primeira (muito típica) no verso 7.º da 1.ª estrofe: «E entre gente remota edificaram» (pelicano de cabeça à esquerda); «Entre gente remota edificaram» (pelicano de cabeça à direita). Deu-se à 1.ª destas impressões a designação *Ee*, à segunda *E* (primeiras letras do verso citado). Têm-se aventado várias hipóteses para explicar estas duas impressões: ou se teria realizado uma 2.ª impressão logo a seguir à primeira, quer porque a obra se esgotasse rapidamente, quer porque se reconhecesse a necessidade de corrigir os numerosos erros da 1.ª impressão; ou se trataria de uma contrafacção para aproveitar o êxito da obra, ou explorar a sua raridade bibliográfica, ou ainda para a fazer circular integralmente numa época posterior em que ela fora barbaramente mutilada pela censura inquisitorial.
- Num minucioso estudo comparativo de 18 exemplares desta presumida ed. «princeps» dupla, K. D. Jackson chegou à conclusão que a versão *E* resulta de progressivas emendas da *Ee* feitas no decorrer da impressão (daí a intrincada mistura das folhas da *Ee* e da *E* nos volumes que se conhecem); ver, nomeadamente, *Para uma edição crítica de «Os Lusíadas», 1572: a contribuição dos exemplares mais raros*, in *Estudos Portugueses - Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, pp. 589-601.
- A 2.ª ed. de *Os Lusíadas* é a chamada «dos Piscos», 1584. Foi expurgada e alterada pela censura inquisitorial, que dela eliminou a designação de «deuses» atribuída às personagens da mitologia e cortou numerosas estrofes, como as alusivas aos Jesuítas, e as de mais viva vibração erótica, sobretudo no episódio da ilha dos Amores. Em 1586 o poema voltou a ser reimpresso sem estes cortes, embora ainda não íntegro, o mesmo sucedendo com a 4.ª ed., de 1609, última em que o texto de *Os Lusíadas* foi mutilado ou adulterado por escrupulos religiosos ou outros.
- São numerosíssimas as ed. de *Os Lusíadas*, contando-se 18 só até 1670. Das ed. modernas destacam-se a de Epifânio da Silva Dias, 1910, e a de A. José Saraiva, com introd. e notas,

Porto, 1979. Há também impressões fac-similares da 1.ª ed. (*Ee*) pela Biblioteca Nacional de Lisboa, 1928, e pela «Revista de Portugal», esta em pequeno formato, com pref. e notas de Cláudio Basto, Lisboa, 1943. Logo em 1580 o poema tem duas traduções para castelhano, seguidas de uma terceira em 1591.

- Vejam-se dados sobre o cotejo entre as edições *Ee* e *E* em recensão de R. Bismut, «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», vols. 35-36, 1974-75, pp. 286-289, e um artigo de Francisco Dias Agudo sobre o mesmo assunto, in «Garcia de Orta», número comemorativo da 1.ª ed. do poema, 1972.
- *Lírica*. Só se publicaram em vida de Camões três poemas líricos seus: a ode ao conde de Redondo, inserta na 1.ª ed. dos *Colóquios dos Simples e Drogas*, de Garcia de Orta (1563); o soneto «Vós, ó ninfas da gangética espessura», e a elegia «Depois que Magalhães teve tecida», que acompanha a 1.ª ed. da *História de Santa Cruz*, de Pêro de Magalhães Gândavo (1576); não é inteiramente certa a autoria camoniana do soneto «Ditosa pena, como a mão que guia» que, sem designação de autor, acompanha o tratado de caligrafia de Manuel Barata (*Exemplares de várias sortes de letras*, Lisboa, 1570).
- A 1.ª ed., com o título *Rhytmas de Luís de Camões*, impressa por Manuel de Lyra, Lisboa, 1595, e a 2.ª, *Rimas de Luís de Camões*, impressa por Pedro Craesbeeck, Lisboa, 1598, ambas custeadas por Estêvão Lopes, «mercador de livros», foram organizadas por Fernão Rodrigues Lobo Soropita, que se socorreu de cancioneiros manuscritos, onde andavam colecionadas as composições líricas de Camões juntamente com as de outros poetas. Pela informação deficiente dos organizadores destes cancioneiros, e pela maneira defeituosa como se cosiam os cadernos nos respectivos volumes, acontece que se encontram neles muitas atribuições erróneas e muitos versos mal copiados. As eds. de Soropita acumulam estes defeitos, chegando a incluir composições do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A 1.ª ed. foi reproduzida em fac-símile em 1972, e a de 1598 em 1980, com estudo de Vítor M. de Aguiar e Silva, pela Universidade do Minho.
- A 3.ª ed., organizada por Domingues Fernandes (1607), reed. da de 1598, promete novo material, que, vagamente certificado por D. Rodrigo da Cunha, bispo de Portalegre, virá a incluir-se na *Segunda Parte das Rimas*, 1616, assim se iniciando a especulação com os apócrifos de Camões.
- Mais audacioso é o critério seguido por Faria e Sousa (na sua póstuma ed. das *Rimas de Camões*, 1.ª e 2.ª partes, 1685-89), que se resume nas palavras «yo doy [a Camões] todo lo que he hallado con sombra de suyo», incluindo composições reconhecidamente de outros poetas, sobretudo de Diogo Bernardes, que ele considerou roubadas a «mi poeta». Por outro lado, partindo do pressuposto de que os versos de Camões andavam adulterados nos manuscritos, Faria e Sousa emendou-os, por vezes profundamente, a seu gosto (por sinal apurado). É hoje praticamente impossível saber em que medida as atribuições de Faria e Sousa (excepto nos casos em que se conhecem os autores espoliados) e as suas correcções são arbitrárias, o que não é razão para as excluir *a priori*. O trabalho de Faria e Sousa, falecido em 1649, foi

aproveitado por outros, entre os quais D. António Álvares da Cunha, guarda-mor da Torre do Tombo, na sua chamada *Terceira Parte das Rimas*, 1668. Novos «inéditos» são acrescentados nas ed. de 1720 e 1779, esta última realizada também sobre manuscritos de Faria e Sousa. (Ed. comemorativa das *Rimas* com comentários de M. de Faria e Sousa, IN-CM, 1972.)

- Novo passo dado, no séc. XIX, pelo visconde de Juromenha, na sua ed. completa das obras de Camões, 6 vols., Lisboa, 1860-69, que utilizou manuscritos de Faria e Sousa e outros manuscritos do séc. XVI. Teófilo Braga segue o mesmo critério de avolumar à custa alheia a lírica camoniana, nas suas ed. de 1873-75 e 1880. Deve-se a Wilhelm Storck e a Carolina Michaëllis de Vasconcelos a primeira tentativa, nem sempre criteriosa, de joeiramento deste material, e a restituição aos seus legítimos autores de composições abusivamente reivindicadas para Camões. Deste trabalho se aproveitou a ed. da *Lírica* por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, 1932, na qual foram eliminadas nada menos de 248 composições que andavam atribuídas a Camões (cerca de metade do total que lhe era atribuído na ed. de Juromenha).
- Duas posteriores ed. - a de Hernâni Cidade, na col. «Clássicos Sá da Costa», 1946-47, 3.ª ed. 1962, e a de Costa Pimpão, pela Companhia Editora do Minho, 1944, reed. corr., Atlântida, Coimbra, 1973, reed. com prefácio de Aníbal Pinto de Castro, Almedina, Coimbra, 1994 - oferecem divergências. E está ainda por concluir o estudo minucioso dos manuscritos subsistentes: o *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, coligido entre 1557 e 1589; o *Cancioneiro Fernandes Tomás*; o manuscrito da Biblioteca da Universidade de Coimbra; o manuscrito da Biblioteca Municipal do Porto, estes dois últimos supostamente pertencentes a Frei Agostinho da Cruz; o *Cancioneiro de D. Maria Henriques* (séc. XVI) e dois cancioneiros luso-espanhóis, um na Biblioteca da Academia de História de Madrid, outro na Biblioteca do Escorial, aproveitados por Cruz, Maria Isabel G. Ferreira da: *Novos Subsídios para uma edição crítica de Camões (Os Cancioneiros inéditos de Madrid e do Escorial)*, Porto, 1971.
- Ed. recente da *Obra Completa*, Lello, Porto, 1970, inclui todo o material compilado até Teófilo Braga. Há uma ed. crítica expurgada das obras contestadas, segundo um critério eclético contestável, *Obra Completa*, na «Biblioteca Luso-Brasileira», Rio de Janeiro, 1963, org., introd. e notas de António Salgado Júnior. Outra com ref. e notas de Maria de Lourdes Saraiva, Lisboa, IN-CM, 3 vols., 1980-81 (o 1.º vol. está reed.; e o 2.º *idem*, com revisão).
- Carvalho, José G. Herculano de: *Sobre o texto da Lírica Camoniana*, in Rev. da Fac. de Letras (Coimbra), XIV, 2.ª série, 1948, pp. 224-238, e XV, pp. 53-91, 1949.
- Jorge de Sena, em *Uma Canção de Camões*, 1966, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 1969, e *A estrutura dos Lusíadas*, I, 1961, II 1964, III e IV, 1967, alia a erudição de tipo tradicional a dados de estatística versificatória.
- Silva, Vítor M. de Aguiar e: *Notas sobre o Cânone da Lírica Camoniana*, «Revista de História Literária de Portugal», Coimbra, 3, 1968, pp. 185-202, e 4, 1972-75, pp. 87-122 e Rev. da Univ. de Coimbra, 33, 1985, pp. 48-49; *As Canções da Melancolia: Aspectos do Maneirismo*

de *Camões*, in *Diacrítica*, 8, 1933, pp. 5-28; *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994 (recolha com acrescentos da sua anterior camoniana; investigação criteriosa).

- Roger Bismut (autor de uma trad. francesa de *Os Lusíadas*), em *La Lyrique de Camões*, 1971, baseia-se principalmente em dados de minuciosa comparação tópica e estilística. De notar a recensão crítica do primeiro dos livros indicados de Jorge de Sena por R. Bismut, in «Bulletin des Études Portugaises», Paris, 30, 1969, a que o criticado responde no vol. 31, 1970.
- Azevedo Filho, Leodegário de: *A Lírica de Camões e o problema dos manuscritos*, Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, 13, 1978, pp. 63-74, e *Lírica de Camões I: História, Metodologia, Corpus*, IN-CM, Lisboa, 1984 (recensão de E. Paulo Ramos em «Colóquio/Letras», 93, Set. 1976, pp. 144-147, e de R. Bismut em «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», t. 46-47, 1986-87, pp. 305-317), *II Sonetos*, 1989, *III - Canções*, 1955, IN-CM, 1995; e *Introdução à Lírica de Camões*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1991. Preocupação dominante: definir o conjunto mais consensual da Lírica.
- Berardinelli, Cleonice: *Sonetos de Camões «Corpus» dos Sonetos Camonianos*, Centro Cultural Português/Fundação Casa de Rui Barbosa, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro, 1980.
- Askins, Arthur Lee-Francis: *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, ed. crítica, Braga, 1979, compilado entre 1568-78, portanto ainda em vida de Camões e contendo numerosos dos seus poemas, além de poemas de outros autores de fins do séc. XV e inícios do séc. XVI, como Bernardes, Sá de Miranda, D. Manuel de Portugal, Francisco de Sá de Meneses e Jerónimo Corte Real e ainda autores castelhanos. Encerra uma enumeração de manuscritos, ed. e estudos recentes que permitirão fixar de modo muito mais rigoroso o cânone da obra camoniana.
- Registemos, pela sua importância, a dissertação de Jensen, Gordon Kay: *A reexamination of the role of the «Índice do Cancioneiro do padre Pedro Ribeiro» in the Camões-Bernardes question*, Univ. Wisconsin, 1975.
- *Teatro*. A 1.ª ed. dos *Autos de Camões* vem incluída no vol. *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas por António Prestes e por Luís de Camões e por outros autores portugueses*, compilada por Afonso Lopes, Lisboa, 1587. Reed. fac-similada com pref. de H. Cidade e nota bibliográfica de J. V. de Pina Martins, Lisboa, 1973. Foi reproduzido na ed. citada da col. «Clássicos Sá da Costa». Há ed. separada por Braga, Marques: *Luís de Camões, Autos*, 1928; e ainda a da col. «Lusitânia», s/d. Ed. à parte de *El-Rei Seleuco*, da col. «Portugal», Porto, s/d, e nas ed. «Ocidente», com pref. e notas de Vieira de Almeida. Ed. à parte dos *Anfitriões* nesta última col., também com pref. e notas de Vieira de Almeida, e na col. «Textos Literários», apres. e notas de Clara Rocha, 1981.

2. Antologias

- De entre as várias, apontamos as de Rodrigues Lapa na col. «Clássicos do Estudante», 6.ª ed., Sá da Costa, 1976; de António José Saraiva, uma na col. «Os Textos Explicados», outra

na col. «Saber»; de Hernâni Cidade na col. «A Obra e o Homem»; e de Maria Vitalina Leal de Matos, na col. «Textos Literários», 1979 e 1991; e os cinco vols. dedicados a Camões Lírico pela Antologia Portuguesa, de Agostinho de Campos. Entre as edições escolares de *Os Lusíadas* salientamos as de Emanuel Paulo Ramos, Porto Editora, com numerosas edições, e Amélia Pinto Pais, Areal Editores, 1987.

3. Estudos

- Para a vastíssima bibliografia camoniana e os diversos problemas que ela versa, podem servir de guia os estudos de conjunto de Gentil, Georges le: *Camões*, Paris, 1954 (trad. portuguesa anotada por José Terra, Lisboa, 1969), e de Cidade, Hernâni: *Luís de Camões*, I, *O Lírico*, 3.ª ed., rev. 1967, e *O Épico*, 2.ª ed., 1953, reed. conjunta, Presença, 1987: *Os Autos - As Cartas*, 1956.
- Colectânea de estudos dedicados ao 4.º Centenário: «Arquivos do Centro Cultural Português», 16, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1981.
- Interessa ler, por oferecerem matéria de reflexão, os seguintes textos:
- António Sérgio, estudos sobre Camões em Ensaio, IV e V.
- Saraiva, António José: *Os Lusíadas e o ideal renascentista da epopeia*, no vol. *Para a História da Cultura em Portugal*, I, Lisboa, 1946, e Luís de Camões, col. «Saber».
- Sena, Jorge de: *A Estrutura de «Os Lusíadas»*, I, 1961, II, 1964, «Revista do Livro», Inst. Nac. do Livro, Rio de Janeiro, além de outros artigos dispersos referidos e, em parte, integrados nos seus vols. atrás referidos sobre *Uma Canção de Camões*, *Os Sonetos de Camões*, 1981, e *A Estrutura dos Lusíadas*, 1980: *Trinta Anos de Camões*, I e II, 1980, e *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»*, 1982, todas por Edições 70, Lisboa.
- Berardinelli, Cleonice: *Estudos Camonianos*, MEC, Departamento de Assuntos Culturais, Rio, 1973.
- Cunha, A. Geraldo da: *Índice Analítico do Vocabulário de «Os Lusíadas»*, 2.ª ed., Inst. do Livro/Presença, Rio de Janeiro, 1980.
- Verdelho, Telmo: *Índice Reverso de «Os Lusíadas»*, Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra, 1981.
- Namorado E./Rebelo, L. de Sousa/Walker, R. M./Mendes, João: *Camões e o Pensamento Filosófico do seu tempo*, Prelo, Lisboa, 1979.
- Macedo, Hélder: *Camões e a Viagem Iniciática, Moraes*, Lisboa, 1980.
- Como interpretação sob um ponto de vista geral e estrangeiro, interessa ler Bowra, C. M.: *From Virgil to Milton*, 1945, traduzido por António Álvaro Dória, Porto, 1945, e *Studi Camoniani 80, a cura de G. Lanciani*, Japedre-L'Aquila, 1980.

Outros estudos e monografias:

- Rodrigues, José Maria: *Fontes dos Lusíadas*, 1913.
- Silva, Carlos Eugénio da: *Ensaio sobre os latinismos de «Os Lusíadas»*, Coimbra, 1931.
- Figueiredo, Fidelino de: *A Épica Portuguesa no séc. XVI*, 7.ª ed., IN-CM, 1987.
- Gonçalves, Rebelo: *Dissertações Camonianas*, Rio - S. Paulo, 1937.
- Monografias de António Salgado Júnior, publicadas nas revistas «Labor», vol. X, e «Ocidente», vols. XXXIV e XXXVIII, e na «Biblioteca Feniana», Porto, 1939.
- Sobre o teatro camoniano fez Vieira de Almeida, além dos pref. às ed. mencionadas, uma apreciação de conjunto publicada no «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», t. I, n.º 2, 1950.
- Post, H. Howens: *A Little known source of the Lusíadas*, Groningen, 1962, incluído na *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, 3.º vol., Figueira da Foz, 1960.
- Asensio, Eugenio: *Sobre «El Rey Seleuco» de Camões*, in «Estudios Portugueses», Paris, 1974, vol. que inclui estudo sobre *La Fortuna de «Os Lusíadas» en España*.
- Bismut, Roger: *Plaidoyer pour Dynamène*, in «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», 3.º vol., 1969, pp. 89-93, e *Les thèmes lyriques dans les «Lusiades» de Camões*, tese complementar de doutoramento, roneotipada, Paris, 1971.
- Albuquerque, Luís de: *A viagem de Vasco da Gama entre Moçambique e Melinde segundo «Os Lusíadas» e segundo as crónicas*, rev. «Garcia de Orta», número comemorativo da 1.ª ed. do poema, 1972, pp. 11-35. (Aponta como fontes Álvaro Velho e Castanheda, excluindo Barros e Góis.)
- Glaser, Edward: *Portuguese Studies*, Fund. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1976.
- Matos, M. Vitalina Leal de: *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões. Estudo de Isotopia Enunciativa*, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1981, *Introdução à Poesia de Camões*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1980, e *Ler e Escrever*, IN-CM, 1987 (com ensaios camonianos).
- Saraiva, José Hermano: *Elementos para uma Nova Biografia de Camões*, sep. das «Memórias da Academia das Ciências», t. XIX, Lisboa, 1978 (recensões de Vítor M. de Aguiar e Silva e de Américo da Costa Ramalho, in «Colóquio/Letras», 47, Janeiro 1979).
- Albuquerque, Martim de: *A expressão do poder em Luís de Camões*, IN-CM, 1988 (sustenta a categoria nobre de Camões).
- Coelho, Jacinto do Prado: *Camões, poeta do desengano*, in *Problemática de História Literária*, Ática, Lisboa, 1961; *Camões, um lírico do transcendente*, in *A Letra e o Leitor*, Portugalia, Lisboa, 1969; e *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, 1976.
- O Instituto de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo publica uma «Revista Camoniana», de que saíram 7 vols. de 1964 a 1986-87.
- Em 1980 publicaram-se 2 n.ºs da rev. «Camões», dir. por Óscar Lopes, Caminho, Lisboa.
- Há algum desenvolvimento ou discussão dos nossos pontos de vista em Lopes, Óscar: *Ler e Depois*, três ed., Porto, 1969 e 1971, e *Cifras do Tempo*, Caminho, 1990. E entre os trabalhos relacionados com o 4.º centenário da publicação de *Os Lusíadas*, salientam-se *Visages de Luís de Camões* (conf. de C. Pimpão, R. Bismut, J. V. Pina Martins, J. de Sena, F. Mauro, E. Lourenço, L. de Albuquerque), Centro Cultural Português, Paris, 1972, as *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, 1973, e as da *III Reunião Internacional de Camonistas* (Coimbra, 1980), ed. Univ. de Coimbra, 1987; os n.ºs 415 e Número Especial de «Ocidente», Nov. de 1972, e os n.ºs 42-43 de «Panorama», Set. 1972.
- Silva, Margarida Garcês da: «*Os Lusíadas» e o poder político*, in «Brotéria», vol. 94, n.º 1, Jan. 1972, sobre a ideologia política do poema
- Ramalho, Américo da Costa: *Estudos Camonianos*, 2.ª ed., INIC, 1980 (pesquisa de fontes clássicas); *Camões no seu tempo e no nosso*, Almedina, Coimbra, 1992.
- Piva, Luís: *Do Antigo e do Moderno na Épica Camoniana*, Brasília, 1980.
- Carvalho, José Gonçalo Herculano de: *Lendo a VI Écloga de Camões*, IV Reunião Internacional dos Camonistas, Ponta Delgada, Univ. Açores, 1980, pp. 103-114.
- Moura, Vasco Graça: *Luís de Camões, Alguns Desafios*, Vega, Lisboa, 1980; *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, 1985, reed. rev. IN-CM, 1994, e *Os Penhascos e a Serpente*, 1987.
- Osório, Jorge Alves: *As redondilhas «Sobre os rios»: ensaio de leitura a partir do Cancioneiro de Cristóvão Borges*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 16, 1981, Paris.
- Silva, Vítor M. de Aguiar e: *Camões: Labirinto e Fascínios*, Cotovia, Lisboa, 1994.
- Williams, Frederick: *Camões: «The lover into the beloved object is transformed»*, Univ. de California, Santa Bárbara, 1994 (historia as concepções clássicas do amor lírico).
- Brandão, Fiam H. Pais: *O Labirinto Camoniano e outros labirintos*, Teorema, 1986 (sobre a Cabala em Camões e outros autores dos sécs. XVI-XVIII).
- Cunha, M. Helena Ribeiro da: *Dialéctica do Desejo em Camões*, IN-CM, 1989.
- Reunião de estudos de autoria diversa no vol. *Camões à la Renaissance*, Centro Cultural Português, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1983.
- Na secção Estudos Camonianos dos Estudos Portugueses - Homenagem a L. Stegagno Picchio, Lisboa, 1990, estão contidas várias importantes contribuições, de que aqui salientaremos: Anastácio, Vanda: *Aparência e Identidade no «Auto dos Enfatriões» de Camões*, pp. 519-568; Rebelo, Luís de Sousa: *Petrarquismo e antipetrarquismo no «Auto de Filodemo»*, pp. 633-652.
- Também importam os Catálogos das Exposições Bibliográficas e Iconográficas comemorativas do IV centenário de *Os Lusíadas*, de 1972, ed., respectivamente, do Centro Cultural Português de Paris e da Biblioteca Nacional de Madrid, com introd. de J. V. Pina Martins e de António Coimbra Martins, que contêm dados sobre edições, traduções e repercussões culturais noutros países, sobretudo em Espanha. Há um informativo e complementar Catálogo de exposição análoga organizada por Pina Martins na Academia Nazionale dei Lincei, Roma, 1975, ed. Fund. C. Gulbenkian e Instituto de Alta Cultura.

- Bernardo Xavier Coutinho, cuja *Bibliographie Franco-Portugaise*, Porto, 1939, é em parte uma camoniana francesa, reuniu o maior número de dados sobre iconografia internacional camoniana em *Camões e as Artes Plásticas*, 2 vols., Figueirinhas, Porto, 1946-48, que actualizou em *Ensaio III*, Fernando Machado, Porto, 1975, acrescidos de *A Medalhística Camoniana do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, 1974.
- Serrão, Vítor/Moura, V. Graça: *Fernão Gomes e o retrato de Camões*, IN-CM, 1989.
- A Micrologia Camoniana, de João Franco Barreto (n. 1600, f. não antes de 1674), que organizou a ed. de 1663 de *Os Lusíadas* e a da 1.ª parte das *Rimas* de 1666, e ao poema dedicara um *Discurso Apologético*, permaneceu em manuscrito até à ed. de 1982 pela IN-CM, com pref. de Aníbal Pinto de Castro. É um minucioso comentário por entradas alfabeticamente ordenadas.
- *História da Arte Portuguesa*, dir. de Paulo Ferreira, Círc. de Leitores (2.ª vol.: *Da «Moda» Gótica ao Maneirismo*, Lisboa, 1995).
- Oceanos, número 23, Julho-Setembro, 1995, inteiramente consagrada a Camões (inclui o texto *Camões - Um Pacto de Leitura*, de O. Lopes, pp. 8-20).
- Esta bibliografia, necessariamente muito incompleta, deve ser completada e actualizada pela que está contida nas obras mencionadas.

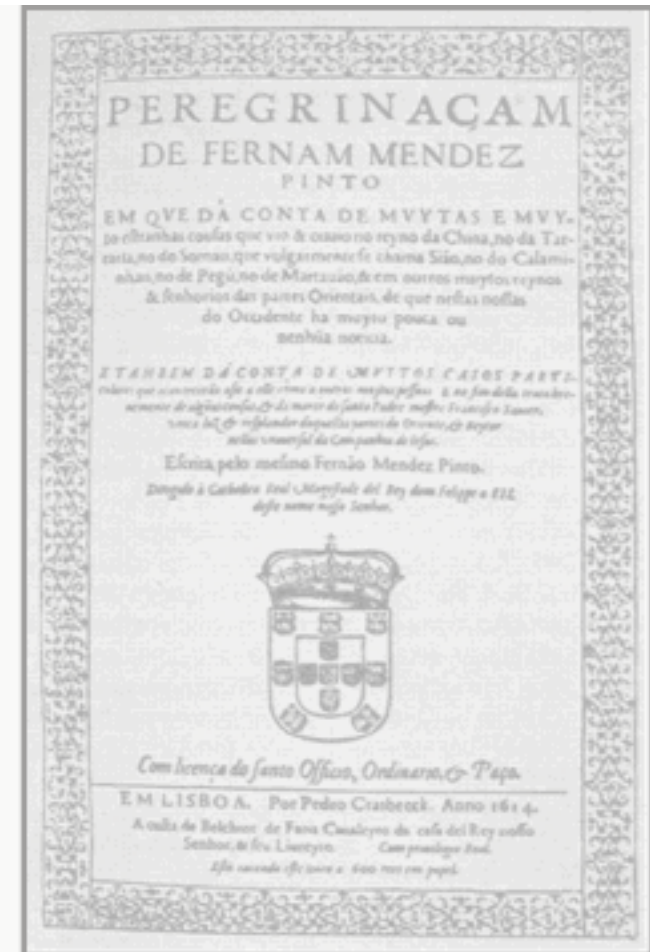
5.4 Fernão Mendes Pinto

“O Oriente não serve apenas de pretexto a F. M. Pinto para contradizer os preconceitos dos seus compatriotas. É, em si mesmo, um tema que mobiliza a sua atenção, a sua inteligência, a sua simpatia, a sua sensibilidade extremamente receptiva, a sua capacidade para captar a grandeza e a variedade do mundo, a sua visão de artista.

Os olhos e os ouvidos do viajante prenderam-se às imensas acumulações chinesas de gente, de barcos, de luzes, de flores; às procissões terríveis de loucos e suicidas que observou no Calaminhão; à gentileza cortesanesca, um pouco irónica, da gente do Japão; ao sabor da linguagem, que reproduziu, aliás, de maneira fantasista, às fórmulas de saudação, às imagens floridas, preciosas ou ternas. De tudo isto deu ele exemplos, procurando especialmente sugerir-nos um estilo oriental através de descrições, cartas e diálogos. Encontrou imagens grandiosas para exprimir a grandeza de Deus por ele próprio concebido, que vive reinando para lá do fulgor das suas estrelas, e imagens feminilmente delicadas para contar o enternecimento dos namorados, o amor das mães ameaçadas na vida dos filhos. E com isto construiu um Oriente espantosamente humano, que tem o seu estilo próprio. Um Oriente que não é feito só de cidades, templos e esculturas, mas também de estilo falado, de etiquetas, de relações humanas, de sentimentos típicos.

E nisto foi ele também um extraordinário precursor”.

António José Saraiva, “Prefácio”, in *Fernão Mendes Pinto, Peregrinação e outras obras*, Texto crítico, prefácio, notas e estudo de António José Saraiva, Sá da Costa, Lisboa, 2.ª Edição; 1981, Vol. I, pp. XLII-XLIII.



5.4.1 Fernão Mendes Pinto, Peregrinação e outras obras - Prefácio

Fernão Mendes Pinto, Peregrinação e outras obras, Texto crítico, prefácio, notas e estudo de António José Saraiva, Sá da Costa, Lisboa, 2.ª Edição; 1981, Vol. I, pp. VII-L.

P R E F Á C I O

O Autor. *O Autor da Peregrinação e a sua obra confundem-se à primeira vista: Fernão Mendes Pinto é para nós o herói da Peregrinação. Mas não deve esquecer-se que o Fernão Mendes da Peregrinação é uma criação literária do Autor do livro. Se não houvesse documentos a autenticar a existência de Fernão Mendes Pinto nada nos garantiria que este não fosse uma pura personagem de romance, como o Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán.*

Tais documentos existem e quase todos dizem respeito a um aspecto da vida do nosso Autor, que aliás aparece omitido no seu livro: as suas relações com a Companhia de Jesus. Os padres jesuítas do Oriente são as únicas testemunhas que a seu respeito depõem. Da correspondência destes padres com os irmãos de Portugal e com o Geral da Companhia (à data o próprio P.º Inácio de Loyola) depreende-se que Fernão Mendes Pinto, na-

tural de Montemor, era em 1554 um traficante que ganhara muitas riquezas navegando entre o Japão, a China e o Pegú, durante longos anos. Numa das suas viagens ao Japão conheceu o Padre Francisco Xavier e emprestou-lhe dinheiro para a construção de uma igreja. Nesse ano de 1554, estando para sair de Goa para Portugal, assistiu à chegada do corpo do missionário, entretanto falecido, cuja vista despertou nele o desejo de se consagrar à evangelização dos nipões. Convenceu os padres a empreenderem uma missão ao Japão, entrou na Companhia, deu a maior parte da sua fortuna para financiar o empreendimento. Os padres elogiam o seu fervor religioso, que se manifesta, por exemplo, quando na viagem para o Japão, ao tocar em Malaca, onde fora rico e poderoso comerciante, se apresenta pobremente vestido, mendigando de porta em porta esmola para o hospital. O padre mestre Belchior dizia dele ao Geral da Companhia ser «homem humilde, a quem esperamos que Nosso senhor há-de comunicar muitos dons e graças». Dentro da missão, a função de Fernão Mendes Pinto era facilitar, com os seus conhecimentos, a penetração dos Jesuítas no Japão. Para isso levava uma embaixada do Vice-Rei de Goa para o senhor do Bungo,

VIII

a quem se havia de apresentar, diz na mesma carta o Padre Belchior, «com os vestidos ricos que o cargo [de embaixador] requer» e usando «toda aquela urbanidade de corte que convém para tratar com tão grandes senhores». Isto mostra que Fernão Mendes, apesar da humildade que lhe atribui este padre era sabedor e treinado no trato mundano. Que desempenhou cabalmente o seu papel interfere também da correspondência dos Jesuítas: a ele se devem os poucos resultados alcançados, como a autorização para construir uma igreja. Quanto ao mais, a missão falhou, mercê, em parte, da situação de guerra civil em que se encontrava o país.

Dos documentos da Companhia resulta também que no final da sua missão Fernão Mendes Pinto conseguiu ser dispensado dos votos e readquirir a sua liberdade, sem no entanto se incompatibilizar com os Padres. O seu nome passou a ser omitido em todas as publicações da Companhia depois de 1556, e, ou porque de moto próprio ele o silenciou ou porque o livro tivesse sido amputado por iniciativa dos Jesuítas, nada transparece na Peregrinação da passagem do seu Autor pela Companhia.

Voltando do Japão a Goa e de Goa a Lisboa

IX

em 1557, Fernão Mendes fixou-se numa quinta no Pragal, perto de Almada e requereu uma tença como prémio dos seus serviços no Oriente. Esta foi-lhe concedida em carta de Janeiro de 1583. Mas logo em 8 de Julho seguinte falecia, segundo diz no seu Ano Histórico Fr. Francisco de Sta. Maria.

O livro. *A Peregrinação é talvez o livro português mais conhecido fora de Portugal, se exceptuarmos Os Lusíadas.*

Publicada em 1614 — trinta e um anos depois da morte do autor — a obra iniciou o seu destino europeu com a tradução castelhana do Pe. Herrera Maldonado publicada em 1620. Cinco anos depois está traduzida em Inglês (Londres, 1625), e oito anos depois em Francês (Paris, 1628). Durante o século XVII registamos 6 edições castelhanas; 4 edições inglesas; 5 edições francesas; 4 edições holandesas — quer sejam traduções integrais, quer abreviadas. No século XVIII esta voga decaiu. No entanto há ainda uma edição francesa, 2 holandesas, e foi nesse século que a obra conheceu os prelos alemães, em Leipzig (1747-1774 e 1752). Não falamos das edições dos séculos XIX e XX, que têm já outras razões.

Esta expansão nas principais línguas da Europa (excepto o Italiano) explica-se decerto em grande parte pelo facto de a Peregrinação constituir uma das primeiras informações de conjunto acerca do Extremo Oriente — com o atractivo especial de ser uma informação em forma romanesca e sugestiva para os espíritos pouco dados a leituras áridas.

Os leitores europeus não conheceram, todavia, a Peregrinação na sua forma primitiva, portuguesa, no seu estilo um pouco bárbaro, mas fresco, espontâneo, saboroso, de colorido ainda medieval. Todas as traduções tiveram por base a tradução espanhola, muito livre, que adaptou a obra ao estilo cultista, predominante em Espanha no século XVII, praticado por um escritor de modestos recursos como era Herrera Maldonado. Por outro lado, muitos desses mesmos leitores conheceram apenas extractos de interesse geográfico.

Desde que começaram a ser conhecidos outras descrições do Extremo Oriente mais completas e bem informadas diminuiu a procura da Peregrinação, tanto mais que se verificou que a informação geográfica contida neste livro deve muito à boderosa imaginação do seu autor.

Porque a capacidade de criação romanesca

de Fernão Mendes Pinto é alguma coisa de notável. Ele é, antes de mais, um criador de personagens, de espectáculos, de pequenas e grandes novelas, e até de mitos. Não é exagerado compará-lo, sob este aspecto, a Rabelais ou a Cervantes, até porque, como a destes autores, a matéria novelesca de Fernão Mendes Pinto encerra um conteúdo ideológico.

Hoje em dia Fernão Mendes Pinto pode considerar-se um desconhecido. Não só porque a Peregrinação deixou de ser lida fora de Portugal, mas porque os leitores portugueses nem sempre se dão conta do rico conteúdo que o livro encerra. Os eruditos continuam a discutir o problema da veracidade ou autenticidade da informação geográfica da Peregrinação. Uns batem-se a favor, outros contra. E esquecem o essencial: que a Peregrinação é, antes de mais, uma obra de arte de grande classe, uma das maiores criações romanescas saídas da Península Ibérica. É como obra de arte ou, mais precisamente, como expressão de uma consciência e de uma realidade através da ficção, que me parece que importa considerá-la, marcando o seu lugar e o seu significado dentro da história do romance na Península Ibérica e dentro da história das ideias na literatura europeia.

*

A Peregrinação apresenta-se como a história da vida do seu autor, tem uma estrutura autobiográfica.

Saiu ele da «pobre casa» de seu pai em Montemor-o-Velho, na região de Coimbra, e veio a Lisboa empregar-se como criado numa casa fidalga. As suas aventuras começam quando, após uma fuga precipitada, foi capturado à vista da costa portuguesa por corsários franceses. Depois de ter experimentado várias casas, achou que o emprego de fâmulos não compensava. Querendo melhorar a fortuna mudando a vida, embarcou para o Oriente em 1537.

Convém distinguir dois aspectos muito diferentes da presença portuguesa no Oriente. O primeiro e mais conhecido está estreitamente ligado ao Estado português: é um conjunto de guarnições militares, de esquadras, de feitorias e de alianças encabeçado pelo Vice-rei de Goa e que tem por fim conservar na mão do rei de Portugal o monopólio do comércio marítimo entre o Oriente e a Europa.

O outro aspecto da presença portuguesa no Oriente, menos conhecido, tem um carácter particular e geralmente pacífico. Muitos por-

tugueses escapavam ao controle do governo de Goa e emigravam para longe, para além do Cabo Comorim e para além de Malaca, a negociar por sua conta e risco, adaptando-se aos costumes e por vezes até à religião das regiões onde se estabeleciam. Núcleos de portugueses se fixaram assim na costa oriental da Índia, nas costas do Sião e da China, nas ilhas indonésias. Ganharam um papel muito importante no comércio entre estas ilhas, a China e o Japão, tornando-se os principais intermediários entre estas regiões.

Duas cidades portuguesas no Oriente ficaram a atestar este duplo aspecto da presença portuguesa: Goa, que nas ruínas dos seus templos e palácios lembra a passada grandeza de capital militar, administrativa e religiosa; e Macau, fundada em espaço deserto como cidade livre por mercadores aventureiros portugueses em meados do século XVI e que só no século XIX vem a ser integrada no Estado português.

Naturalmente que entre estes aventureiros havia quem preferisse a pirataria ao comércio pacífico. Nem sempre as duas coisas andavam muito bem discriminadas e facilmente se passava de uma profissão a outra. De resto, é sabido que o comércio e a pirataria andaram

associados durante muitos séculos, e ainda no séc. XVI se poderia dizer alegoricamente que Mercúrio é em certas regiões do mundo simultaneamente deus dos mercadores e dos piratas.

O nosso Fernão Mendes começou por ser, na Índia, soldado nas esquadras do rei de Portugal. Entre Goa e o Mar Vermelho andou zendo a guerra de corso em que o saque era a esperança do soldado. Ganhou e perdeu. Acabou por ser capturado e vendido como escravo em Moca. Resgatado, voltou a Goa.

Veio a pensar que não era este o caminho para a riqueza. Encontrando um fidalgo que estava de partida para Malaca, onde ia ocupar o posto de capitão da cidade, ofereceu-se para o seu séquito. Ao serviço deste senhor percorreu como agente diplomático e de negócios as costas da ilha de Samatra e da península malaia. Várias vezes naufragou e andou perdido na selva. Houve ocasião em que, para salvar a vida, teve de se vender como escravo.

Numa destas missões foi ter à cidade de Patane — porto da costa oriental da península malaia, banhado pelo golfo do Sião (hoje Tailândia) — onde o núcleo de Portugueses se dedicava ao comércio com o Sião. Para este país navegou num barco de mercadorias en-

viado por um tal António de Faria. Mal acabava de fundear no porto, o navio foi roubado e metido no fundo pelo pirata Coja Acém. António de Faria jurou vingar-se e logo partiu em busca do corsário, levando Fernão Mendes na equipagem. Foi uma viagem de aventuras fabulosas pelos mares e costas do Sião, da Cochinchina, do Anão, do Tonquim e do sul da China. Lutando com os temporais e os piratas, o capitão Faria fez e refez em combates sucessivos três esquadras e três fortunas. Conseguiu encontrar o pirata a quem venceu em batalha naval e que lhe deixou nas mãos um despojo que faria rico um rei.

Depois destes trabalhos, António de Faria descansou em Liampó, núcleo de Portugueses à entrada da China, onde foi recebido em triunfo. Mas logo embarcou para outra empresa, e Fernão Mendes com ele. Tratava-se de assaltar a ilha de Calemplui (?), onde havia 16 túmulos de reis chineses repletos de tesouros. Ao longo do litoral do golfo de Nanquim, o barco atingiu os mares frios do Norte. Chegaram finalmente ao seu destino, mas os guardas dos tesouros alertaram a terra firme e os piratas fogem largando a presa.

O temporal despedaçou o navio contra a costa da China. De António de Faria não

houve mais notícia, e Fernão Mendes viu-se perdido na terra chinesa, com oito companheiros, pedindo esmola pelos caminhos.

Presos como vadios, são levados, através dos canais do grande império, de Nanquim para Pequim e daqui para o Norte, a cumprir a pena de trabalhos forçados nas obras da grande muralha. Fernão Mendes Pinto não se cansa de admirar as multidões, as cidades, as grandes feiras fluviais, os templos e, acima de tudo, a admirável justiça, expedita, eficiente e incorruptível, sem deixar de ser humana. A sua estadia neste país portentoso é interrompida pela invasão dos Tártaros.

Escapam ao cativo dos chineses para caírem na escravidão de um general tártaro. Acompanhando o exército invasor percorrem a Ásia até à capital tártara na Mongólia, observando as mais diversas gentes e costumes. Conseguiram alcançar as boas graças do dono, um general tártaro, e com isto a liberdade e o transporte até à costa da China, onde encontraram barco que os levaria a terras de Portugueses.

Mas o vento desfavorável fê-los perderem-se no mar até naufragarem numa ilha desconhecida: a ilha de Tanixumá do arquipélago ja-

ponês. Nunca gente da Europa tinha ali posto pé.

Era uma ilha maravilhosa, abundante de ouro e outras riquezas, habitada por gente fidalga e cortês. Os três portugueses levaram a notícia sensacional a Liampó. Mas se não tiveram tempo para repousar dos trabalhos passados, porque, levados da cobiça, os Portugueses da cidade improvisaram uma expedição que os ventos atiraram contra a ilha dos Léquiós, deixando a maior parte deles mortos na praia. Os restantes conseguiram escapar à prisão e à morte graças à bondade cristianíssima do rei e das mulheres da terra.

O nosso Fernão Mendes Pinto voltou para Malaca, onde estava o seu capitão. E, ao serviço dele, começou uma nova aventura.

Tantos caminhos fez, tantas guerras viu e tantos países, que é impossível contá-lo. O seu capitão enviara-o à cidade do Martavão no golfo de Bengala. Ali foi aprisionado e feito escravo com os seus companheiros por um general do rei da Birmânia. Subindo o Ganges e o Bramaputra acompanharam este general até à capital do Calaminhão (Tibet?), observando as suas extraordinárias práticas religiosas. Sucedem-se batalhas, os cercos, as marchas de exércitos em

que os soldados se contam às centenas de milhar, as revoltas, as traições, os suplícios, no país devastado pela guerra. Até que um dia, aproveitando a confusão de uma batalha, os nossos Portugueses escapam-se. E, descendo numa jangada os rios que correm para o golfo de Bengala, puderam encontrar transporte para Goa.

Fernão Mendes regressou logo que pôde a Malaca, e foi negociar para a ilha de Java, onde guerras ferozes o fizeram alistar-se como soldado mercenário. Fez depois uma viagem à China. Ao regressar, uma tempestade despedaçou o seu barco contra a costa. Os Portugueses que escaparam fizeram-se ao mar numa jangada, à deriva. A fome obrigou-os a comer o cadáver de um cafre. Atirados para a costa de uma das ilhas Celebes, entregaram-se aos indígenas como escravos, e, passando de mão em mão, conseguiram chegar à Sunda, onde encontraram Portugueses. Daqui Fernão Mendes foi para o Sião tentar refazer a fortuna. Mais uma vez encontrou o sanguinário rei dos Bramás e outras personagens não menos atrozés, como a rainha que assassina o marido para casar com o amante.

Regressando outra vez a Malaca tratou de empreender um viagem de negócio ao Japão.

Foi bem sucedido, e voltou à base com uma enorme riqueza à custa de uma tempestade que meteu no fundo a maior parte dos mercadores concorrentes permitindo-lhe vender a fazenda a preço de monopólio. Logo se seguiu a terceira viagem ao Japão também a partir de Malaca.

Nesta última encontrou o Padre Francisco Xavier polemizando com os bonzos japoneses. Deixou-se impressionar pela personalidade irradiante do apóstolo jesuíta, de quem ficou amigo. Acompanhou-o, no seu regresso, até Malaca, donde ele próprio seguiu caminho para Goa, com intenção de embarcar, enfim, para Portugal. Achava-se bastante rico para descansar.

Mas, enquanto esperava barco para seguir para o Reino, chegou a Goa o corpo do P.º Francisco Xavier, que falecera à entrada da China, sem poder iniciar a evangelização do país.

Estamos seguindo a narrativa da Peregrinação, e por isso temos de saltar sobre o acontecimento capital que é a iniciativa decisiva do autor na missão jesuítica ao Japão, por ele inspirada e em grande parte financiada. Nem tão pouco ficamos sabendo pela

Peregrinação que Fernão Mendes Pinto foi membro da Companhia.

Só voltamos a encontrá-lo quando, chegada a missão à corte do rei do Bungo, o vemos desempenhar o encargo de embaixador de vice-rei.

Cumprido isto, regressou a Portugal com escala em Goa em 1558. Assim acabou a sua peregrinação de vinte e um anos, durante os quais, para nos servirmos das suas palavras, foi

treze vezes cativo e dezassete vendido nas partes da Índia, Etiópia, Arábia Felix, China, Tartária, Massacar, Samatra e outras muitas províncias da-quele ocidental arquipélago dos confins da Ásia a que os escritores chins, siames, guéos e léquios nomeiam nas suas geografias por Pestana do Mundo.

Faltou enumerar as profissões que desempenhou: criado de fidalgo, soldado, escravo, agente de negócios, pirata dos mares da China, mercador, médico ocasional do rei do Bungo, vagabundo e embaixador.

Este breve apontamento não tem a intenção de resumir a prodigiosa série de acontecimentos narrada na Peregrinação num encadeamento de histórias que se sucedem incansavelmente como as vagas do mar, de

descrições, notáveis pela acumulação de pormenores, e de personagens numerosíssimas que nos empolgam pelo seu relevo ou nos prendem pela sabedoria e eloquência das suas palavras. Não há na literatura portuguesa um tesouro de fantasia comparável a este. Uma selva espessa de aventuras, de acontecimentos, de descrições, de surpresas, de enormidades, um mar em que a vaga sucede à vaga — são as imagens que ocorrem para caracterizar a abundância e a força deste livro. Mas há talvez um fio de Ariadna a orientar-nos neste labirinto estonteante, um pensamento subjacente a esta imensidade florestal — fio que facilmente se perde na movimentação romanesca e descritiva, mas sem o qual a Peregrinação não teria sentido algum.

O que primeiramente impressiona um leitor atento é porventura o carácter do herói principal — isto é do próprio autor do livro.

Para herói de um romance autobiográfico, é uma figura curiosa e inesperada. Tem a franqueza de nos declarar que a sua única preocupação é fazer fortuna. Conta as suas necessidades, misérias, fugas e os seus ataques de medo: «as carnes tremiam-me», diz frequentemente. Para salvar a rica vida é capaz não só de fugir, mas até de se rojar no pó,

de caluniar o amigo, de beijar os pés do assassino.

Um dia chegou à cidade de Quedá, cujo rei assassinara o próprio pai para casar com a própria mãe, e instituíra um regime de terror para impedir que se falasse nos seus crimes. Fernão Mendes Pinto leva como companheiro um mouro, feitor do capitão de Malaca, o qual, tendo-se embriagado num banquete, se atreveu a chamar nomes feios ao tirano parricida. Informado este pelos seus espias, mandou-os prender e esquartejar. Na mesma noite Fernão Mendes é levado à presença do rei por uma escolta armada. O seu terror é indiscutível. Tenta inutilmente subornar os guardas. Quer falar, mas a língua não o deixa: «tartameleia», como ele diz. O rei recebeu-o montado num elefante e mostrou-lhe os fragmentos sangrentos do mouro que mandara serrar vivo. O nosso herói sufoca, desmaia, e foi precisa uma grande hora para o fazerem voltar a si. Pediu água, bebeu longamente, e só depois pôde falar. Disse então ao facinora que o mouro era muito mau homem e que fora muito bem castigado, inventou culpas imaginárias para o companheiro morto, e suplicou ao rei, deitando-se aos pés do elefante, que o não ma-

tasse a ele. Tais coisas disse que o rei lhe respondeu que o considerava muito seu amigo e lhe deu um valioso presente. Esta imagem do pobre diabo de rojos suplicando o assassino que do alto do elefante lhe dá a sua amizade seria digna do pincel satírico de Goya. Livre deste susto o nosso herói corre para o seu barco e, acto contínuo, faz-se ao mar, cheio de medo, diz ele, «como se toda a terra viesse atrás de mim».

São deste tipo as cenas de maior relevo relativas a esta personagem: descrições empolgantes de desastres em que o herói se mostra assustado e arrastado pelas circunstâncias. Não há um único episódio em que ele pratique um belo gesto, um acto vitorioso. É sempre vítima, é sempre um pobre diabo, e refere-se a si próprio chamando-se «o pobre de mim». É característico certo episódio em que ele conta como foi escravo de uns miseráveis pescadores malaios, a quem se vendeu a troco da vida após um naufrágio. Ao fim de algum tempo os pescadores convenceram-se de que este escravo não prestava para nada e não merecia a alimentação que lhe davam. Deitaram-no fora e o nosso herói achou-se na rua, diz ele, «como um burro sem dono», pedindo de comer pelos caminhos da aldeia

e consumindo o resto do tempo deitado na praia, nu, a ver correr as horas. Um mercador que ali passou, pensando que era um português e que faria bom negócio resgatando-o em Malaca, adquiriu-o por um preço ridículo — o preço, afinal, do seu corpo nu, inerte e inútil.

Este episódio pode considerar-se simbólico. Mostra-nos um homem reduzido à sua ínfima condição — a mercadoria humana na sua expressão mais simples.

Ora nós sabemos, que Fernão Mendes Pinto não foi uma criatura tão insignificante e modesta como pretende apresentar-se nos seu auto-retrato. Foi rico e poderoso mercador e desempenhou competentemente funções de responsabilidade, como a de embaixador do vice-rei de Goa junto do senhor do Bungo no Japão. E os Jesuítas, tão exigentes no recrutamento dos membros da ordem, não tiveram dúvidas em o receber nela. Todavia, mesmo quando relata os episódios felizes e honrosos da sua vida, o nosso Autor encontra maneira de se amesquinhar.

Na sua última viagem ao Japão — aquela em que dirigiu a embaixada — ele e os seus companheiros espantaram o rei do Bungo por comerem com as mãos, à moda da Eu-

ropa. A tal ponto ficou o rei impressionado que pediu ao nosso embaixador que comesse diante da rainha e das princesas para elas gozarem o espectáculo, o que ele fez prazentemente, aceitando o papel de bobo da corte.

Desta forma o herói principal da Peregrinação como escravo, como miserável, como bobo, oferece-se ao riso dos leitores. É justamente um anti-herói, irmão de Sancho Pança. Não tem sombra de orgulho, de brio, de preconceito. A noção da «honra» é-lhe inteiramente desconhecida. Dir-se-ia que o nosso Fernão Mendes Pinto quis apresentar o contraste, o avesso dos heróis empertigados de Camões e de João de Barros.

Este carácter do herói central é, porventura, a chave da Peregrinação e explica-nos numerosos episódios deste livro que de outra forma são incompreensíveis.

Há, é verdade, na Peregrinação outro herói a ocupar um lugar de relevo: o capitão António de Faria, que derrotou o pirata Coja Acem e numerosos outros inimigos dos Portugueses. É verdadeiramente flor e espelho de cavaleiros, e os Portugueses de Liampó numa recepção triunfal comparam-no a Aníbal, Alexandre, Júlio César e Cipião. Os golpes da sua espada são certos; a sua voz aquece

e anima os homens no combate. Conserva-se confiante quando tudo está perdido. É da massa de que se fazem os Albuquerque e os Almeidas. Mas quais são as suas ambições? A que consagra ele estes seus predicados?

A sua empresa suprema é o assalto aos tesouros encerrados nos túmulos da ilha de Calemplui guardados por velhos sacerdotes inermes. A vigorosa narrativa deste assalto não deixa ao leitor atento qualquer dúvida acerca do pensamento que a inspira. O bando chefiado por António de Faria penetra num sarcófago, abre os túmulos, sacode para o chão os ossos dos mortos, e, cuspidos em cima deles, vai saqueando o ouro e a prata. O venerável sacerdote chinês, quase centenario, que assistia impotente a esta cena, julgava ver demónios dando risadas ferozes. E foi em vão que tentou, ele, servidor de uma deusa pagã, converter estes bárbaros à civilização, ensinando-lhes o temor de Deus, o respeito pelos mortos, e que não se deve roubar.

Se a personagem Fernão Mendes se apresenta deliberadamente como um anti-herói, a personagem António de Faria é sem dúvida um retrato satírico de herói — tal como o sentia o Autor da Peregrinação.

Um é feito de fraca carne humana e mostra que misérias compõem um homem. O outro é um triunfador, mas à sua volta semeia a morte e a desolação. A única coisa que ele sabe fazer é destruir. É, pensa Fernão Mendes Pinto, um daqueles bárbaros que tornavam o nome português mal afamado em certas regiões do Oriente, e particularmente na China. É muito provável que o Autor da Peregrinação se tivesse inspirado de uma personagem real ao criar o capitão António de Faria, porque o assalto à ilha de Calemplui lembra flagrantemente certa proeza do mesmo género praticada pelo vice-rei Martim Afonso de Sousa, personagem que se celebrou a um tempo pelos seus dotes de chefe guerreiro, pela sua cobiça e pela sua falta de escrúpulos. Mas tivesse ou não um modelo real, esta personagem tem um valor simbólico, retrata uma espécie. O seu significado está resumido nas palavras proferidas pelos habitantes de uma aldeia da costa chinesa, que nunca tinham visto gente branca, quando surgiram no seu porto os barcos de António de Faria:

«Grande novidade deve ser esta com que nos Deus agora visita! E queira Ele, por sua bondade, que não seja esta a nação barbada daqueles que por

seu proveito e interesse espiam a terra como mercadores e depois a salteiam como ladrões. Acolhamo-nos ao mato antes que as faíscas destes tições branqueados no rosto com a alvura da cinza que trazem por cima, queimem as casas em que vivemos e abrasem os campos de nossas lavouras, como têm por costume nas terras alheias». (II, pág. 40).

É claro que tanto Fernão Mendes como António de Faria, personagens da Peregrinação, contêm uma sátira aos ideais cavaleirescos. Para compreendermos plenamente o seu significado convém lembrarmo-nos do Quijote de Cervantes e da novela picaresca espanhola.

O esquema da novela picaresca é constituído, como se sabe, pela auto-biografia de um «pícaro», isto é, dum pobre diabo sem eira nem beira, que se entrega a múltiplas ocupações, serve numerosos senhores e inventa os mais variados expedientes para resolver o seu único e urgente problema: a fome. Sai da casa paterna a correr mundo, não tem profissão certa e vive, conforme as ocasiões, do serviço em casas fidalgas, nos exércitos e esquadras, da mendicidade e até de pequenos roubos e artes de enganar o próximo. Não tem posição social a defender. Não tem formação nem preconceito de espécie alguma, nem qualquer padrão de vida. Todos os

meios lhe parecem bons para matar a fome e a sede. Ignora totalmente a noção da «honra», tão característica da nobreza ibérica. É um vagabundo e a finalidade da vida reduz-se para ele à expressão mais simples: comer. Pode dizer-se que o herói picaresco é o negativo do herói do romance de cavalaria, como Sancho é o negativo de D. Quijote. Tem-se dito, e com razão, que o pícaro é o anti-herói.

O mais antigo romance picaresco data de meado do século XVI: é o Lazarillo de Tormes. Considera-se geralmente como obra máxima do género a Vida de Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán mas, possivelmente, a mais característica é, depois do Lazarillo, a Vida e Hechos de Estebanillo Gonzalez, escrita pelo próprio Estebanillo (ed. 1664). O Autor conta aí como foi aprendiz de barbeiro, cirurgião, criado de cozinha, vadio, soldado, vivandeiro de exércitos, bobo de cortes senhoriais e finalmente correio. Percorreu a Europa, desde Lisboa até Cracóvia, seguindo os exércitos da guerra dos 30 anos. A fome e o medo são os seus sentimentos característicos.

Esta breve caracterização é o suficiente para sugerir que o «pobre de mim» da Peregrinação, Fernão Mendes Pinto, é um pícaro. Esta obra lembra especialmente a Vida

de Estebanillo Gonzalez, quer por ser uma auto-biografia — confundindo-se a personagem principal com o autor — quer pelo incrível à-vontade com que ambos os autores se despem diante do público, pondo à mostra as próprias mazelas; quer ainda em certos pormenores que nos poderiam levar a pensar numa influência da Peregrinação sobre o Estebanillo Gonzalez.

Se Fernão Mendes é evidentemente um pícaro, António de Faria não deixa de ter também alguns traços picarescos. O pícaro pode ser um pobre diabo, empurrado pelas circunstâncias, mas também pode ser um aventureiro feroz que não olha a meios na luta pela vida e que exemplifica o famoso dito: o homem é o lobo do homem. António de Faria é um aventureiro desse tipo. A sua profissão é roubar e matar, não para matar a fome das entranhas, mas a ambição da riqueza, a fome do ouro.

A novela picaresca é um género típico da literatura espanhola e não acontece isso por acaso. Na Península Ibérica a nobreza tradicional reforçou o seu domínio e impôs a sua ideologia quando por quase toda a Europa os ideais burgueses tendiam a prevalecer. O herói oficial é o guerreiro grande de Espa-

nha, que gasta perdulãriamente para manter o esplendor da sua honra, rodeado de um séquito de cortesãos, pagens, criados-bobos que vivem das suas migalhas e procuram merecê-las lisongeando a grandeza do guerreiro. Mas este ideal social, embora fosse dominante e não tivesse na Península Ibérica concorrente sério, estava em crise e a sua falácia era geralmente sentida. A volta do guerreiro crescia a miséria nos campos devastados pela sua espada, e a Espanha estava cheia de vagabundos, de estropiados, de gente que não sabia trabalhar — ressaca das guerras sem fim que o império dos Habsburgos sustentou para manter a sua hegemonia na Europa. Estes vagabundos, cuja esperança são as migalhas dos senhores, constituem matéria prima de que os escritores fazem o romance picaresco. E o herói picaresco constitui a negação do sentido da honra ou da grandeza, a inversão dos valores senhoriais.

Isto aplica-se mutatis mutandis aos aspectos picarescos da Peregrinação. O teatro das façanhas portuguesas não era a Europa, mas o Oriente. Era ali que a mentalidade senhorial se manifestava com mais vigor e que se desenvolvia aquela espécie de proletariado miserável de soldados aguardando

a época das expedições para matar a fome, não tanto com o soldo quanto com as ocasiões da guerra.

Voltando ao romance picaresco, convém lembrar rapidamente a sua evolução para compreender certos aspectos da Peregrinação.

O Lazarillo de Tormes, que é o primeiro deles, oferece-nos, além do tipo pícaro, uma revista crítica da sociedade em que ele se movia. O esquema prestava-se a esta função, na medida em que o pícaro, vagabundo e criado de muitos amos, percorria diversos meios sociais. No Lazarillo são especialmente criticados os meios eclesiásticos, segundo um ponto de vista erasmista que lembra muito de perto Gil Vicente. Posteriormente, a censura inquisitorial tornou difícil a manifestação desta tendência, e o género reduziu-se pura e simplesmente ao relato das aventuras do pícaro e, quando muito, à sátira de tipos subalternos, como os médicos, os oficiais de justiça, os mercadores. Mas, como se sabe, o género picaresco atravessou os Pirinéus e aí, na mão de Marivaux, de Lesage e de Voltaire, a crítica social voltou a ganhar papel de relevo. Podemos talvez considerar o Candide, de Voltaire como a mais brilhante floração da picaresca.

Ora justamente a crítica social tem uma grande importância na Peregrinação. Os dois heróis atrás referidos estão longe, com efeito, de esgotar o seu significado. Não me é possível aqui explanar uma análise ideológica da Peregrinação e por isso me limito a apontar dois ou três tópicos.

Nas suas andanças pelo Oriente, Fernão Mendes Pinto e os seus companheiros têm ocasião de ver muitos espectáculos e falar com numerosas personagens. Para o autor da Peregrinação uns e outros não constituíam meras atracções turísticas, antes motivos de meditação. Os costumes e religiões do Oriente lembravam-lhe certamente os da sua Pátria ou por semelhança ou por contraste. Convém lembrar que parece demonstrado que grande parte das descrições da Peregrinação são fantasistas, principalmente as que se relacionam com crenças e costumes religiosos do império chinês.

É assim que algumas dessas crenças e costumes por ele observados ou inventados parecem caricaturas das suas correspondentes europeias. Há uma empolgante descrição da procissão dos suplícios na Serra de Tinagogo, que é afinal uma procissão da estupidez humana. Voltaire tê-la-ia

admirado, se a tivesse conhecido. Os homens acreditam que ganham o céu suplicando-se; que praticando certos actos mecânicos ou dando dinheiro aos sacerdotes ganham indulgências e jubileus; que há letras de câmbio para o céu (alusão aplicável aos papéis de bula); que os ossos dos mortos hão-de voltar a revestir-se de carne para entrarem no céu (alusão transparente à crença católica da ressurreição da carne). Todas estas crenças e outras encontra-as Fernão Mendes nos cultos do Oriente, e qualifica-as de «bestialidades». É aquilo a que chamamos crítica por analogia, a qual versa especialmente sobre temas religiosos. Este género de crítica indirecta, feita através da comparação implícita das práticas e crenças religiosas de povos estranhos com as dos compatriotas do Autor, será mais tarde praticada pelos iluministas.

Ela é completada por diversas intervenções de personagens orientais, que se diria contraporem às práticas religiosas irracionais aquilo que o Autor entende ser a verdadeira doutrina. Fernão Mendes Pinto esconde-se atrás das suas personagens, mas, bem entendido, elas são criação sua, e as palavras que eles pronunciam foi ele, Fernão Mendes, que as pensou. E é surpreendente

verificar que estes pagãos têm a pretensão de ensinar aos cristãos como se adora e se serve verdadeiramente a Deus. Em resumo, eles ensinam que há um Deus único, que é um deus de misericórdia e que exige, não rezas e cerimônias, mas o cumprimento de um código moral.

Estes gentios cheios de sabedoria têm um desprezo profundo por cristãos como António de Faria e semelhantes; lançam-lhes em rosto o falarem e saberem muito de Deus mas não praticarem a sua lei de amor e de justiça. É isso que diz o rei da Ilha dos Léquiós quando perdoa aos naufragos portugueses, embora desprezando-os, convencido de que não passam de piratas. É isso que diz igualmente o venerável sacerdote da Ilha de Calemplui, assaltada por António de Faria. É melhor que todos di-lo ainda um menino chinês, roubado pelo bando de Faria, indignado por ver os bandidos a rezar depois de ocupados com o produto do roubo:

Sabeis porque vo-lo digo? Porque vos vi louvar a Deus depois de fartos, com as mãos alevantadas e com os beijos untados, como homens que lhes parece que basta arreganhar os dentes ao céu sem satisfazer o que têm roubado. Pois entendi que o senhor da mão poderosa não nos obriga tanto a

bulir com os beijos quanto nos defende tomar o alheio — quanto mais roubar e matar que são dois pecados tão graves quanto depois de mortos conhecereis no rigoroso castigo da sua divina justiça!

É evidente que o coração e a inteligência de Fernão Mendes Pinto estão com este menino, criado pela sua imaginação.

Desta forma o nosso Autor atribui aos gentios a possibilidade de atingir, independentemente da Revelação, a noção do verdadeiro Deus. Isto, combinado com a surpreendente ideia de apresentar os mesmo gentios a ensinar aos cristãos a verdadeira doutrina, deixa entrever o fundo do seu pensamento. Ele vai muito mais longe do que os Erasmistas, ou mesmo do que os Protestantes. Em pleno século XVI concebe a existência de Deus independentemente dos cultos e dos livros sagrados, e atribui aos preceitos divinos um conteúdo exclusivamente moral. E tudo leva a pensar que esta noção de Deus não foi encontrá-la no Oriente — cujas religiões como o Confucionismo ou o Budismo não chegou efectivamente a conhecer — mas é antes um produto da sua própria reflexão. Por extraordinário que pareça, os textos obrigam-nos a esta conclusão.

Não menor é a nossa surpresa quando apalpamos o significado dos textos da Peregrinação relativos a problemas sociais e históricos. Sempre que põem em confronto os seus compatriotas com os Orientais, são estes que ficam com a vantagem. Os Chineses são educados, sabedores, prudentes, justos, e as suas leis são tão perfeitas que, segundo Fernão Mendes Pinto, Francisco Xavier queria levá-las ao conhecimento do Rei de Portugal para as fazer adoptar no seu reino. Os Léquiios são infinitamente bondosos e caritativos. E poderíamos continuar a lista. E todos se espantam da brutalidade destes homens brancos de barbas, que comem com as mãos, discutem em altos berros, puxam da espada por questões fúteis. Fernão Mendes Pinto aproveita as possibilidades oferecidas por este confronto para satirizar, uma vez mais, o preconceito peninsular da honra, nomeadamente no episódio em que os miseráveis condenados a trabalhos forçados na muralha da China se batem e se esfaqueiam para averiguar quem são os mais fidalgos, se os Madureiras, se os FONSECAS.

Nesta crítica também indirecta dos seus compatriotas o nosso Autor vai muito longe, porque atribui às suas personagens orientais juízos históricos sobre a acção portuguesa na

Asia. Certo alto funcionário da Ilha dos Léquiios, homem justo e bom, lança em rosto aos náufragos portugueses a mortandade e a destruição ocasionados pela conquista de Malaca por Afonso de Albuquerque, que é um dos feitos militares mais celebrados pelos cronistas portugueses do Oriente. Esta personagem exprime o ponto de vista oposto ao destes cronistas, e fá-lo em termos que difficilmente poderiam ser mais eloquentes e convincentes. É curioso que Afonso de Albuquerque e a conquista de Malaca apareçam noutra lugar referidos a propósito de uma inscrição funerária chinesa que diz: «Aqui jaz Tranno cem Mudelher, tio d'el-rei de Malaca, a quem a morte levou antes que Deus o vingasse do capitão Albuquerque, lião dos roubos do mar». Tudo se passa como se F. Mendes se solidarizasse com o ponto de vista das vítimas da conquista e não com o dos seus compatriotas conquistadores. Noutra episódio, o rei dos Tártaros, informado da longa distância percorrida pelos Portugueses para chegarem à China, tem este comentário:

— Conquistar esta gente terra tão alongada de sua pátria dá claramente a entender que deve de haver entre eles muita cobiça e pouca justiça.

A que um velho tártaro respondeu:

— Assim parece que deve ser, porque homens que por indústria e engenho voam por cima das águas todas para adquirirem o que Deus lhes não deu, ou a pobreza neles é tanta que de todo lhes faz esquecer a sua pátria, ou a vaidade e a cegueira que lhes causa a sua cobiça é tamanha que por ela negam a Deus e a seus pais.

Em resumo, Fernão Mendes Pinto contradiz directamente o ponto de vista sustentado por João de Barros, cujas Décadas constituem como se sabe, uma grandiosa apologia da expansão portuguesa no Oriente, visando a demonstrar que os Portugueses levaram ali a civilização e a verdadeira fé. Esta posição só voltará a manifestar-se no século XVIII, muito embora, no que respeita à crítica da conquista ultramarina peninsular em geral, Fernão Mendes Pinto não se encontre só, pois é seu contemporâneo o P.º Bartolomeu Las Casas, que castigou vigorosamente os processos usados pelos Espanhóis na ocupação da América.

Deve dizer-se todavia que o que acabo de expor é uma tendência desenhada por todo um conjunto de episódios, personagens e falas que a meu ver se nos impõem como os mais

significativos da Peregrinação. Limitei-me a assinalar e a relacionar elementos que se encontram difusamente no enorme e diverso corpo da obra. Há nela também afirmações de ortodoxia, exteriorizações de surpresa escandalizada diante de certas práticas «diabólicas» e «abomináveis» dos povos gentios. Como as não haveria numa época em que os livros tinham de alcançar a aprovação do suspicaz Santo Ofício e em que os manuscritos eram revistos, alterados, acrescentados e amputados pelo censor, antes de poderem obter o almejado «Vi este livro e nada achei nele contra a nossa santa Fé e bons costumes?» Naturalmente que ocorre que os protestos de piedade, assim como os de horror perante os cultos gentílicos e até perante práticas como o «crime nefando» tinham de aparecer na Peregrinação, estivessem ou não no coração do Autor. O que era perfeitamente dispensado era pôr os Gentios a ensinarem aos Cristãos a verdadeira humanidade e a verdadeira religião. Aquilo, é a imposição da época; isto, é a singularidade do Autor. É isto, portanto, que me parece significativo. Sem esquecer, no entanto, que há na Peregrinação uma enorme diversidade de solicitações tais como o puro gosto do descritivo, ou a cupidez do mercador, de

olho atento a tudo quanto possa ser objecto de negócio, sobretudo ao ouro e à prata que enxerga nos mausoléus e nos templos, ou que suspeita nas minas que fareja.

Ficaria, por outro lado, muito incompleta esta apreciação da Peregrinação, se considerássemos apenas estes aspectos ideológicos. O Oriente não serve apenas de pretexto a F. M. Pinto para contradizer os preconceitos dos seus compatriotas. É, em si mesmo, um tema que mobiliza a sua atenção, a sua inteligência, a sua simpatia, a sua sensibilidade extremamente receptiva, a sua capacidade para captar a grandeza e a variedade do mundo, a sua visão de artista.

Os olhos e os ouvidos do viajante prenderam-se às imensas acumulações chinesas de gente, de barcos, de luzes, de flores; às procissões terríveis de loucos e suicidas que observou no Calaminhão; à gentileza cortesanesca, um pouco irónica, da gente do Japão; ao sabor da linguagem, que reproduziu, aliás, de maneira fantasista, às fórmulas de saudação, às imagens floridas, preciosas ou ternas. De tudo isto deu ele exemplos, procurando especialmente sugerir-nos um estilo oriental através de descrições, cartas e diálogos. Encontrou imagens grandiosas para exprimir a

grandeza do Deus por ele próprio concebido, que vive reinando para lá do fulgor das suas estrelas, e imagens feminilmente delicadas para contar o enternecimento dos namorados, o amor das mães ameaçadas na vida dos filhos. E com isto construiu um Oriente espantosamente humano, que tem o seu estilo próprio. Um Oriente que não é feito só de cidades, templos e esculturas, mas também de estilo falado, de etiquetas, de relações humanas, de sentimentos típicos.

E nisto foi ele também um extraordinário precursor. Precursor não apenas por se antecipar à admiração setecentista pelo Oriente, que levou muitos intelectuais a procurarem a sabedoria nos livros de Confúcio, mas principalmente porque se antecipou à literatura exotista do século XIX, procurando, três séculos antes, dar expressão a um estilo especificamente oriental.

Há todavia uma diferença entre o exotismo de Fernão Mendes Pinto e o do século XIX. Este último tem algo de turístico: o escritor é um desfrutador egoísta de espectáculos divertidos ou atraentes, um espectador curioso, convencido como está da sua superioridade. Em Fernão Mendes Pinto, pelo contrário, encontramos uma adesão sincera e emocionada

ao mundo maravilhoso que percorreu. Não é um turista, é um homem que não se cansa de aprender, com o entendimento, com os ouvidos, com os olhos. As gentes várias com quem viveu sente-as como diferentes, mas não como inferiores ou sequer como distantes. Os orientais são seus próximos e em muitos casos seus mestres. Ensinaram-lhe a sentir a estreiteza, não só do território, mas das ideias e instituições da sua terra natal. Várias vezes nos previne Fernão Mendes Pinto contra a incredulidade dos leitores «porque a gente que viu pouco do mundo, como viu pouco também costuma dar pouco crédito ao muito que outros viram».

Ora neste aspecto a Peregrinação está muito longe do espírito sarcástico, seco, duro, feito só de desenganos e de negações que caracteriza o romance picaresco peninsular. Na Peregrinação, pelo contrário, encontramos, ao lado do sarcasmo, risos, entusiasmos, lágrimas e enternecimentos. Encontramos ao lado da negação da ideologia cavaleiresca, a afirmação de uma outra concepção de vida, concepção amplamente universalista, que suprime fronteiras religiosas e civilizacionais e que procura atingir um fundo comum de humanidade. E o sarcasmo da Peregrinação

recai apenas sobre aquilo que divide os homens: sobre um preconceito de honra que justifica barbaridades, e sobre um conceito particularista de religião que pretende fazer de Deus um protector de bandos de piratas e de traficantes.

Dentro das literaturas peninsulares a Peregrinação revela, pois, a face positiva de que a picaresca é a face negativa. Dentro da cultura ocidental e mundial ela é a primeira tomada de consciência da unidade do mundo através da sua diversidade — consequência do encontro de civilizações resultante dos descobrimentos dos séculos XV e XVI. As condições históricas em que se realizou a expansão europeia obscureceram essa consciência da unidade do mundo — por isso mesmo a Peregrinação brilha no isolamento com mais vivo esplendor.

Em geral consideram-se Os Lusíadas como a obra expoente da literatura portuguesa. E isso influi sobre a ideia de conjunto que se tem sobre essa literatura. Pensa-se que certo espírito de cavalaria retrógrada, que certo espírito quixotesco de cruzada a caracterizam a par do lirismo.

Ora esta visão é unilateral. Basta considerarmos uma personalidade como Fernão Lo-

pes, cronista sem paralelo na Idade Média, todo ele animado de espírito realista e anti-cavaleiresco. Ou como a de Gil Vicente, com o seu riso largo, sem ilusões, mas cheio de simpatia e de compreensão para com os homens e para com a natureza. Ou, como, enfim, o maior escritor português do século XIX, Eça de Queiroz, espírito luminoso, irmão de Anatole France. Há na literatura portuguesa uma tradição de tolerância, de compreensão despreconceituosa, de simpatia humana, de sensibilidade aberta ao mundo e até de bonomia que a pedagogia tradicional e a desatenção dos críticos tendem a obliterar. Nela ocupa Fernão Mendes Pinto um lugar de relevo. Ele é tão indispensável pelo menos como Camões para a compreensão da literatura portuguesa e em especial do século XVI.

5.5 O Padre António Vieira e as vias da Literatura Seiscentista Portuguesa

“A obra de Vieira ficou durante muito tempo como um dos paradigmas da prosa portuguesa, e ainda hoje é um dos seus bons modelos. A propriedade vocabular, a economia dos adjetivos, a precisão, a clareza, o ritmo nervoso e contido, uma certa força máscula de sedução, uma constante elegância e simplicidade de perfil tornam esta prosa inconfundível. Nela se aliam a educação escolástica e retórica das escolas jesuíticas; uma longa experiência da arte de convencer; uma grande intuição psicológica que essa experiência apurou; o gosto do jogo a que já aludimos; uma certa grandeza de visão que impede o orador de cair no nível do corriqueiro; e uma premente urgência prática nos efeitos a conseguir. Daqui resulta uma prosa eminentemente funcional, sem deixar de se manter ao nível de universalidade necessário a toda a obra de arte perdurável”.

“P.e António Vieira”, in António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Lda., Porto, 11.ª Edição, 1979, p. 557.



5.5.1 “O Seiscentismo”

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 103-114.

- Aspectos Gerais
- Rodrigues Lobo e a Escola Camoniana
- A Literatura Eclesiástica
- As Novas Forças Culturais
- P.^o António Vieira
- A «Arte de Furtar» e a Literatura Panfletária
- As Academias e a Cultura Laica
- D. Francisco Manuel de Melo
- A Poesia Gongorizante em Portugal
- O Teatro

IX

ASPECTOS GERAIS

De maneira geral, as obras literárias realizadas em Portugal no último terço do século XVI, algumas das quais ficaram já referidas, com a sua ausência de uma problemática viva, o conformismo ideológico, a limitação dos temas, a ausência de uma crítica de fundo das ideias e das instituições, o amaneiramento formal, que tende ao academismo, tornam já patente que a inspiração humanista se esvaziou, ou foi atingida pela raiz.

Com efeito, já desde a segunda metade do século XVI se pode considerar encerrada a época de anarquia ideológica e de rápida transformação a que nos referimos no anterior capítulo.

A Reforma consolida-se nos países de maior desenvolvimento capitalista: cidades do Reno e do Báltico, Holanda, Inglaterra; mas é reprimida ou derrotada no império Habsburgo, que domina, além da Espanha, a maior parte da Itália, parte dos Países Baixos, a Áustria, parte da Alemanha. A fronteira entre as duas crenças passa pela França, assolada por guerras. Os campos discriminam-se e a Península Ibérica torna-se o baluarte da Contra-Reforma, cuja doutrina se define no concílio de Trento, e que tem por principal impulsionador a Companhia de Jesus.

Inicia-se nos países reformados o grande movimento científico e filosófico que conduz

à criação da ciência mecânica e do nacionalismo moderno e que tem como personalidades mais marcantes Galileu e Newton na física, Harvey na biologia, Bacon, Descartes e Espinosa, na filosofia.

A Península Ibérica, e de forma geral todo o território do império Habsburgo, em guerra com o mundo capitalista da época (Inglaterra e Países Baixos), fica de fora deste grande movimento. Nenhuma grande descoberta científica foi levada a cabo nos limites deste império. A sua *literatura*, pelo contrário, regressava a uma escolástica extemporânea, restaurava Aristóteles nas suas cátedras e praticava nos seus inumeráveis conventos os exercícios mentais conducentes à exaltação mística. Um cordão sanitário impediu a saída dos peninsulares para o estrangeiro e a entrada das ideias vindas de fora.

Teve papel muito importante nesta repressão exercida sobre os Peninsulares o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. Criada no século XV para reprimir a burguesia chamada «cristã-nova», em proveito dos grupos feudais, agrários e colonialistas, que dominavam o Estado espanhol, generalizou a sua acção a todas as formas de heterodoxia e controlou eficazmente a produção literária através da censura.

A Inquisição portuguesa entra em funcionamento efectivo cerca de 1540. Sai em 1547 o primeiro índice português de livros proibidos. Entre as obras que a Inquisição suprimiu ou mutilou contam-se o *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, a *Memma e Moça*, de Bernardim Ribeiro, o teatro de Gil Vicente, o teatro de Ferreira de Vasconcelos, a *Rópica Pnelfma*, de João de Barros. A censura inquisitorial não só aniquilou a tradição humanística do nosso Renascimento e cortou a comunicação de Portugal com a cultura europeia, mas ainda desanimou e esterilizou a criação literária e científica.

Não menos importante foi a acção da Companhia de Jesus, que em 1555 tomou conta do Colégio das Artes, expulsando os restos da equipa bordalesa de André de Gouveia. A *Ratio Studiorum*, estatuto pedagógico da Companhia, impunha o regresso a Aristóteles, interpretado por S. Tomás, amputava os autores greco-latinos que haviam servido de base à pedagogia dos humanistas e dava como finalidade do ensino, não o desenvolvimento do senso crítico e do espírito de investigação, mas o da arte de manejar as palavras em defesa da ortodoxia definida no concílio de Trento.

Através de sucessivas reformas conseguem os Jesuítas uma posição dominante dentro da Universidade de Coimbra, e desde 1555 possuem uma Universidade sua em Évora. Em ambas as Universidades brota um rebento serótipo da escolástica medieval, tendo como principais representantes os padres Luís de Molina, em Évora, e Francisco Suárez, em Coimbra, ambos espanhóis.

Assim se perderam as promessas do Humanismo; e o embrião de mentalidade científica originada pela ciência náutica decaiu em simples rotina, precisamente quando, fora de Portugal, contribuía para as origens da ciência moderna.

Outro aspecto a considerar no nosso seiscentismo é que, com a sucessão de Filipe II, em 1580, deixou de haver corte em Portugal. Muitos escritores portugueses acolhem-se à corte de Madrid, outros a cortes senhoriais portuguesas, sobretudo à do poderoso duque de Bragança, outros ainda, frades de profissão, encontraram condições de trabalho em certos

conventos, como o de Alcobaça ou o de S. Domingos de Beufica. Grande parte deles passa a escrever em castelhano, intensificando a moda que já vinha de trás. Numerosos autores espanhóis são lidos e até editados em Portugal. A unidade cultural da Península, mais ainda que a sua unidade política, esteve prestes a consumir-se nesta época.

Privada de um foco central de irradiação e de elaboração, a literatura portuguesa estava também isolada do povo. É por isso, nesta época, uma literatura decapitada e sem força criadora, que ou se sustenta dos restos da herança nacional quinhentista, ou reflecte sem originalidade o modelo castelhano, e tende a tornar-se provinciana.

Esta estagnação matém-se até à Restauração, em 1640, que se deve principalmente ao desenvolvimento do poder da burguesia, apoiado no comércio brasileiro, e que faz entrar na nossa cultura novas forças dinamizadoras, como veremos.

RODRIGUES LOBO E A ESCOLA CAMONIANA

A personalidade mais típica da literatura laica neste período é Francisco Rodrigues Lobo (1580-1621), que pertence à burguesia perseguida dos «cristãos-novos». Licenciou-se em Coimbra e viveu sob a protecção da Casa de Bragança, que glorificou no poema *Condestabre*. É o melhor continuador da tradição lírica camoniana, tornando mais discreto o seu conteúdo confessional e acentuando o seu carácter maneirista. Como prosador foi muito influenciado por Jorge Ferreira de Vasconcelos, cujas obras reeditou. Há certo picaresco nos seus *Romances* (1596) em redondilha castelhana, sobre a vida estudantil; o pastoralismo inspira-lhe as *Écloqas* (1605) e as três novelas *Primavera* (1601), *Pastor Peregrino* (1608) e *Desenganado* (1614), em que se continua a tradição da *Diana*, de Jorge Montemor (autor português que escreveu em castelhano), também cultivada por Fernão Álvares do Oriente no romance pastoril *Lusitânia Transformada* (1595). O seu espírito discursivo, cheio de senso e medida, revela-se principalmente na *Corte na Aldeia* (1619), obra que exerceu certa influência no maneirismo peninsular. O autor, perseguido pela nostalgia da «dourada idade» em que os Portugueses tinham tido uma corte, pretende oferecer preceitos de cortesia de maneiras e estilo, fazendo a apologia dos encarecimentos transfiguradores e de «ditos graciosos e agudos». Mas nesta corte de aldeia os cortesãos não são já somente fidalgos, antes, na maior parte, burgueses letrados, como o próprio autor.

Como poeta lírico Rodrigues Lobo coloca-se na escola que poderia com propriedade chamar-se camoniana, nas suas *Écloqas* e nas poesias em redondilhas embutidas quer nestas, quer nos *Romances*. Na mesma sequência podemos colocar André Falcão de Resende (m. em 1599), autor entre outras obras de uma *Microcosmografia* que foi publicada abusivamente com o nome de Camões; e Fernão Rodrigues Lobo Soropita, que organizou a 1.ª edição das *Rimas* camonianas, poeta mal conhecido, mas notável, que parece assimilar já a técnica de Góngora.

Mais visível ainda é a influência dos *Lusíadas* numa série numerosa de epopeias publicadas até meados do século XVII, evocando, sob o domínio dos Filipes, as passadas

glórias da nobreza nacional. Seguem o modelo camoniano poemas como *O Segundo Cerco de Dio* (1594), de Jerónimo Corte Real, e *O Primeiro Cerco de Dio*, de Francisco de Andrade, que pretendem conservar o entusiasmo épico; e também o *Naufrágio de Sepúlveda* (1594), do mesmo Corte Real, e a *Elejada* (1588), de Luis Pereira Brandão, sobre o desastre de Alcácer Quibir, onde, pelo contrário, se reflecte um sentimento de tragédia colectiva. Alguns lançam os olhos para a Casa de Bragança, possível abrigo de poetas e penhor da independência, como Rodrigues Lobo, no seu *Condestabre* (1610), que rima a história dos antepassados dos duques.

Posteriormente, porém, a influência da *Jerusalém Libertada*, de Torcato Tasso, sobrepõe-se à dos *Lusíadas*, como se verifica em *Afonso, o Africano* (1611), de Vasco Mouzinho de Quevedo, ou em *Malaca Conquistada* (1634), de Francisco de Sá de Meneses, que enquadram a história em alegorias moralizantes. Nas vésperas da Restauração surgem dois poemas sobre Lisboa: a *Ulisseia da Lisboa Edificada*, de Gabriel Pereira de Castro, que pretende regressar aos genuínos moldes da epopeia homérica (1636), e a *Ulissipo*, de António de Sousa Macedo (1640).

Pertence já a uma outra época o único poema verdadeiramente interessante da série aberta pelos *Lusíadas*, o *Vimto Trágico*, de Brás Garcia de Mascarenhas (falecido em 1656). Mais do que um poema, é um romance histórico versificado, com muitas páginas realistas, num estilo prosaico e enérgico, onde se depreciam os valores cavaleirescos tradicionalmente exaltados nas epopeias.

A LITERATURA ECLESIASTICA

Graças à ausência de outros focos de cultura, as ordens religiosas ocupam na primeira metade do século XVI um papel quase comparável ao que tinham desempenhado nos séculos XII e XIII. Abundam as crónicas monásticas, as vidas de santos, os tratados devotos, mas, contrariamente ao que sucede em Castela, não chega a formar-se em Portugal uma literatura verdadeiramente mística.

Quase todas as ordens religiosas tiveram nesta época os seus cronistas, que num estilo correcto e convencional narram as mais espantosas maravilhas e milagres dos respectivos santos. A ausência de senso crítico e o poder de fantasia manifestados na generalidade destas crónicas são bem típicos da decadência mental da *élite* culta da época.

Destaquemos Fr. Luis de Sousa (o Manuel de Sousa Coutinho do drama de Garrett), que é dos mais equilibrados. A sua *Vida de Fr. Bartolomeu dos Mártires* tem certo arejamento de paisagem e de ambiente popular e foi considerada durante muito tempo como o paradigma do estilo português clássico.

Como caso típico deste género de historiografia vale a pena considerar Fr. Bernardo de Brito (1568-1617), monge de Alcobaça, autor da *Crónica de Cister* e iniciador da *Monarquia Lusitana*, na qualidade de cronista-mor do Reino, lugar para que o nomeou a Corte de Filipe II. Neste último livro começa a história de Portugal por uma discussão sobre o dia em que Deus teria criado a luz (um domingo, no equinócio de Março, segundo a opinião seguida por Brito)

e narra gravemente a fundação de Lisboa por Ulisses, herói da *Ilíada*. Não contente com tais infantilidades e tais fábulas, Bernardo de Brito forjou documentos para autorizar o enredo romanesco das suas crónicas, como o da certidão do aparecimento de Cristo a D. Afonso Henriques em Ourique. As crónicas de Brito não têm mais valor histórico que os romances de cavalaria e revelam ao mesmo tempo um estado de espirito pueril e uma completa ausência de senso moral.

Mas, contrariamente, o continuador da *Monarquia Lusitana*, Fr. António Brandão (1584-1637), é um consciencioso erudito, que mereceu os elogios de Herculano.

A prosa monástica mantém a sua importância literária até bem entrado o século XVIII. O émulo de Fr. Luis de Sousa como prosador é o P.^o Manuel Bernardes, da Congregação do Oratório (1694-1710). As meditações, apólogos e exemplos edificantes compilados na *Nova Floresta*, *Últimos Fins do Homem*, *Sermões e Práticas*, etc., são notáveis pela fluência e pureza estilística; mas pela simplicidade infantil e pela ausência de uma fronteira entre o real e o maravilhoso estão ao nível de Fr. Bernardo de Brito.

Ao estilo «maneirista» de Fr. Luis de Sousa e de Bernardes, talvez deva contrapor-se o estilo antes «barroco» do franciscano Fr. António das Chagas (1631-1688), nome religioso de António da Fonseca Soares, que foi, antes de professor, um dos principais cultores portugueses da escola de Gôngora. Os seus sermões, demagógicos e estudadamente teatrais, foram censurados pelo P.^o António Vieira, e a mesma crítica atinge as suas *Cartas Espirituais*, caracterizadas pela sensorialidade das imagens, pelos contrastes violentos e pelas hipérboles exageradas.

AS NOVAS FORÇAS CULTURAIS

Os anos que precedem e seguem a Restauração, deixam transparecer o surgimento de uma nova ideologia que não cabe nos quadros da cultura clerical, nem na tradição humanista palaciana que vem do século XVI. Isto ocorre ao mesmo tempo que a burguesia portuguesa se fortalece com a colonização do Brasil, e o Império Habsburgo entra em agonia. O movimento da Restauração é precedido de insurreições de camponeses e de tentativas conspirativas de inspiração burguesa. O golpe de Estado do 1.^o de Dezembro representa a adesão da nobreza a um movimento nacional já desencadeado.

A guerra da independência é paga em grande parte com dinheiro burguês, «cristão-novo», e apoiada por países total ou parcialmente aburguesados, como a Holanda, a Inglaterra e a França, com os quais se multiplicaram nesta época os nossos contactos. A cultura portuguesa vai desta maneira sair do isolamento peninsular e do mundo feudal cristalizado no império espanhol e cada vez tenderá mais a seguir as literaturas de além-Pirenéus, sobretudo a francesa, cada vez mais dominadas pela ideologia burguesa.

O sopro da nova mentalidade, mais atenta à realidade económico-social, manifesta-se já antes da Restauração pelo aparecimento de ensaios sobre problemas económicos nacionais, da autoria de Luis Mendes de Vasconcelos, Duarte Ribeiro de Macedo e outros.

Deve-se certamente à existência de uma consciência pública mais ampla a multiplicação dos folhetos polémicos e satíricos nos anos que precedem e seguem imediatamente a Restauração e o aparecimento dos primeiros jornais, como a *Gazeta em Que Se Relatam as Novas Todas Que Houve Neste Reino e Que Vieram de Vários Países* (1641-1647) e o *Mercúrio Português* (1663-1667), ambos mensais.

Mas a aristocracia fidalga e clerical defende as suas posições, ainda poderosas. As ordens religiosas continuam a desempenhar um papel dirigente decisivo e a Inquisição resiste aos primeiros ataques, desferidos pela mão de D. João IV, interessado em congruar o apoio económico da burguesia «cristã-nova».

P.^o ANTÓNIO VIEIRA

A personalidade que representa mais vigorosamente as contradições desta nova situação é porventura o jesuíta P.^o António Vieira (1608-1697). Educado no Brasil, nas escolas da Companhia, celebrou-se aí como pregador, e vem a Lisboa, pela primeira vez, saudar, em nome do governo da colónia, após a Restauração, o novo rei D. João IV, cuja confiança conquistou rapidamente. Foi ele o principal conselheiro e inspirador da política de protecção aos «Cristãos-Novos» como forma de obter recursos para sustentar a guerra da independência. Procurou, por outro lado, introduzir no nosso país a política económica holandesa das companhias coloniais monopolistas, sendo neste aspecto um precursor de Pombal. Aos seus esforços se deve em grande parte a constituição da Companhia Geral do Comércio do Brasil. O fracasso de certas missões diplomáticas que pessoalmente desempenhou no estrangeiro, e outras razões fizeram-no regressar ao Brasil e dedicar-se, com a sua extraordinária envergadura de lutador, à evangelização dos Ameríndios no interior do sertão. Os Jesuítas tinham o seu sistema próprio de organização dos indígenas dentro de aldeias comunitárias (sem propriedade privada), cujos habitantes eram teóricamente livres e usufruidores do produto do seu trabalho. Esta política relativamente ao indígena, que a Companhia pusera em prática em grande escala no Paraguai, lançou Vieira em luta com os colonos brasileiros que procuravam recrutar entre os Índios mão-de-obra escrava. Veio a Portugal defender junto da corte a política colonizadora da Companhia, numa época em que esta era hostilizada por uma fracção da corte chefiada pelo conde de Castelo Melhor. A Inquisição aproveitou o ensejo para lhe fazer pagar a sua defesa dos «Cristãos-Novos»: entre 1662 e 1665, após um demorado processo, jazeu a ferro nos cárceres do Santo Ofício. Logo que conseguiu libertar-se, com o favor do regente D. Pedro II, seguiu para Roma, e aí conduziu a mais tenaz ofensiva de que a Inquisição foi alvo, antes do marquês de Pombal. A sua acção contribuiu decisivamente para desacreditar em Roma e em toda a Europa o Tribunal do Santo Ofício; mas não foi bastante para conseguir para os «Cristãos-Novos» a protecção que estes pediam em troca do financiamento de uma Companhia de Comércio para a Índia. Este relativo insucesso fez-lo regressar ao Brasil, onde consagrou os últimos anos à compilação dos seus sermões.

Uma perspectiva extraordinariamente lúcida e rasgada do mundo social em que viveu contrasta em António Vieira com um tipo de raciocínio escolástico, caracteristicamente medieval.

produto da sua educação: e um senso prático e concreto da realidade com um sentido quimérico de grandeza.

Vieira teve a consciência do papel da burguesia e do comércio colonial como base da vida portuguesa após a Restauração: sonhou fazer de Portugal uma Holanda, o país mais burguês e progressivo da época. Por outro lado, tendo-se empenhado na defesa dos «Cristãos-Novos» oprimidos e da liberdade dos Ameríndios escravizados, elevou-se por vezes no calor da polémica a uma visão desinteressada dos direitos do homem, que deixou acentos emocionantes em algumas das suas páginas, como o sermão das *Verdadeiras e Falsas Riquezas*. Esta lucidez e este humanismo activo revelam-se literariamente na limpidez, argumentação geométrica e sentido do concreto de alguns dos pareceres que redigiu e de algumas cartas sobre as suas viagens missionárias em que ressuscita o realismo da literatura geográfica quincentista. Mesmo nos seus sermões mais barrocos e escolásticos Vieira distingue-se pelo vigor musculado e nervoso da frase e pelo extraordinário sentido da propriedade vocabular. Na estrutura apertada dos seus sermões nada é deixado ao acaso ou a um vago sentimento.

<p>SERMOENS DO P. ANTONIO VIEIRA, DA COMPANHIA DE IESU, Pregador de Sua Alteza. PRIMEYRA PARTE. DEDICADA AO PRINCIPE, N. S.</p>  <p>EM LISBOA, Na Officina de IOAM DA COSTA.</p> <p>M DC LXXIX <i>Impressão de I. Lopes, & P. de Sá Real.</i></p>	<p>CARTAS DO P. ANTONIO VIEIRA da Companhia de JESU TOMO PRIMEIRO. OFFERECIDO AO EMINENTISSIMO SENHOR NUNO DA CUNHA E ATAYDF <i>Presteyra Cardinal da Santa Igreja de Roma do Titulo de Santa Anastasia, do Conselho de Elyado, Guerra, e Despacho de Sua Majestade, Inquisidor Geral nestes Reynos, e Seiboras de Portugal.</i></p>  <p>LISBOA OCCIDENTAL, Na Officina de Congregação do Oratorio.</p> <p>M DC LXXX <i>Com. 1679. 11. Junho. 1679.</i></p>
---	---

Frontispícios da 1.^a edição dos *Sermões e das Cartas* do P.^o António Vieira

Mas esta estrutura obedece ainda a uma formação escolástica e medieval, que ressalta se compararmos o sermões de Vieira com os do seu contemporâneo francês Bossuet. Os sermões de Vieira são típicos do método alegórico dos pregadores medievais que procuravam um sentido oculto em cada versículo, palavra ou sílaba da Bíblia, ou doutros textos, ou ainda no mundo real. Os textos ou os objectos eram enigmas a decifrar e o único critério da decifração era a fantasia do autor. Vieira foi até ao ponto de interpretar o *Cântico dos Cânticos* como profecia do conúbio de D. Pedro II com a cunhada. Aplicando o mesmo género de interpretação às trovas do Bandarra, viu nelas o anúncio do «Quinto Império do Mundo», o império católico-português, que havia de ser realizado por D. João IV (que seria o verdadeiro D. Sebastião); a morte deste obrigou Vieira a adaptar a sua interpretação sucessivamente a D. Afonso VI, D. Pedro II, o infante D. Antonio — tão ampla era a fantasia e tão agudo o engenho escolástico deste combativo sonhador, que nunca se rendia à evidência. Neste caso, como em quase todos os sermões, encontramos, em lugar de verdadeiros raciocínios, construções puramente verbalistas dentro do método de argumentação aprendido nos colégios jesuítas da época, herdeiros da escolástica medieval.

Mas o que é particular dos sermões de Vieira é que estes sofismas e pseudo-raciocínios servem para demonstrar teses que em si mesmas são, por vezes, justas, racionais e reveladoras de um verdadeiro sentimento da realidade.

A «ARTE DE FURTAR» E A LITERATURA PANFLETÁRIA

Ao P.^o António Vieira foi atribuída, talvez para efeitos de reclamo, a *Arte de Furtar*, escrita em meados do século XVII, segundo parece por um P.^o Manuel da Costa, também jesuíta. Nesta obra, que obedece a uma ordenação conceptista, manifesta-se todavia uma visão realista da sociedade. É um vigoroso panfleto contra os vícios da administração e a gema dinheirosa.

A obra emerge de uma vaga de panfletos, ainda mal estudados, que inundam Portugal no século XVII, em torno da Inquisição, da nobreza, dos contratadores de rendas do Estado, etc. Na mesma série devem incluir-se as *Monstrosidades do Tempo e da Fortuna*, obra atribuída a Fr. Alexandre da Conceição, favorável aliás à grande nobreza, além dos *Apólogos Dialogues* de D. Francisco Manuel de Melo, adiante referidos.

AS ACADEMIAS E A CULTURA LAICA

O movimento das Academias partiu de Itália, onde tem início já no século XV. São agrupamentos de letrados, de artistas ou de sábios, em cujo seio se discutem mais ou menos metódicamente questões de arte, de gosto literário ou de investigação científica. Este movimento nasce da necessidade de organizar uma cultura que não cabia nas universidades e nas outras instituições pedagógicas tradicionais. Tem um papel muito importante

na criação da cultura laica moderna. Em Portugal as Academias iniciaram-se muito tardiamente: data de 1628 a dos Singulares. Por outro lado tiveram de começo um carácter estritamente literário ou melhor, estilístico, e inteiramente conformista em relação ao gosto dominante. Nem por isso deixam de ser significativas, porque revelam a tendência ao surgimento de núcleos culturais fora da corte e dos conventos. Neles participavam muitos nobres, e as Academias viviam em geral sob a protecção de um membro da alta nobreza; mas participavam também, em pé de igualdade, muitos burgueses; e na verdade é burguês o espírito que as anima. Depois da Academia dos Singulares teve grande importância a dos Generosos (1647), que se prolonga, com eclipses, em pleno século XVIII.

No final do século XVII e nos começos do seguinte estas Academias acolhem influências novas, viadas de além-Pireneus. Ainda ligado à Academia dos Generosos, o 3.^o conde da Ericeira promove em 1696 as «Conferências discretas e eruditas», onde o P.^o Rafael Bluteau, ao que parece agente de Luis XIV em Portugal, divulga certos dados do pensamento racionalista e da ciência da época. O filho daquele conde, Francisco Xavier, traduz para português a *Arte Poética*, de Boileau (1697).

Sob o governo de D. João V o próprio Estado funda uma Academia, a Academia Real da História Portuguesa, para onde transitam alguns membros da Academia dos Generosos, e cujos trabalhos de erudição histórica limitada, mas de grande fôlego e criteriosos, vêm substituir com grande vantagem a historiografia monástica.

D. FRANCISCO MANUEL DE MELO

D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), membro activo da Academia dos Generosos, é um talentoso representante desta fidalguia letrada, e é, por outro lado, uma personalidade representativa do tipo de cortesão «discreto» peninsular. Fez a sua educação na Corte de Madrid e iniciou na armada espanhola a sua carreira militar. Tomou parte na expedição contra a Catalunha revoltada e na pacificação da revolta do Manuelinho de Évora. Em 1640 aderiu à Revolução, servindo-a como militar e diplomata, até que, por causas obscuras, foi preso, condenado, deportado para o Brasil. Cumprida uma pena de onze anos, atada regressou à actividade diplomática e militar. Deixou uma obra vastíssima em todos os géneros literários, em Português e Castelhana.

Admirador e seguidor de Góngora, considerava todavia a poesia como um jogo, ou, alternativamente, como um exercício próprio do amor. As variadas formas de poesia que cultivou escapam, em geral, aos excessos que tornaram célebres alguns autores da *Fénix Renascida*. Os seus versos visam sobretudo a interessar a capacidade interpretativa do leitor ou a converter as emoções — mesmo os mais dolorosos sofrimentos do cárcere — em construções engenhosas de conceitos. Mas uma, pelo menos, das suas composições — as redondilhas *Babel e São*, que são uma réplica a «Sobolos Rios», de Camões — é uma grave meditação sobre o destino individual.

Nas suas obras históricas (*Epanáforas de Vária História Portuguesa* e outras obras) trabalha, em geral, sucessos de que fora testemunha e participante, como as guerras da Catalunha

e as alterações de Évora; e pretendendo, mais do que embelezar poeticamente o passado, tirar dele ensinamentos práticos para militares e diplomatas.

A sua principal obra como moralista, a *Carta de Guia de Casados* revela o seu profundo conservantismo, pois nega à mulher qualquer personalidade própria e todo o direito à autonomia. Mas, cautelosamente, através de alegorias de sentido muito oculto, como brincando, criticou em alguns dos *Apólogos Dialogais*, dentro da tradição do picaresco espanhol, os vícios e crimes da Administração e da política contemporânea, sem no entanto deixar de aceitar plenamente a ordem social vigente.

As suas peças de teatro perderam-se, excepto o *Auto do Fidalgo Aprendiz*, cujo tema se assemelha ao do *Bourgeois Gentilhomme*, de Molière: o burguês que pretende aprender maneiras de fidalgo. Ainda é visível nesta peça a tradição vicentina.

É principalmente como crítico literário que Melo revela uma personalidade independente. No *Hospital das Letras*, incluído nos *Apólogos Dialogais*, faz-se uma revisão crítica geral das literaturas portuguesa e castelhana e a propósito das obras discutidas formulam-se algumas ideias gerais sobre os objectivos da arte ou os seus processos. Contesta-se, por exemplo, a pretensa superioridade dos autores antigos sobre os modernos; defende-se a relatividade do gosto literário, etc. Nestas discussões o autor nunca ultrapassa os limites impostos à inteligência e curiosidade na Península pela educação e pela censura; continua a acatar religiosamente Aristóteles e só alude a Descartes (que possivelmente conhecia em segunda mão) para se lhe mostrar adverso.

O seu estilo como prosador, conceituoso, cheio de subentendidos, de jogos de palavras a decifrar, tenso mas refreado, calculado como um jogo de xadrez, é talvez o mais tipicamente conceptista da literatura portuguesa. Mas conserva um sabor arcaizante, inspirado nos Quinhentistas, que se casa bem com o conservantismo ideológico que é peculiar ao autor.

A POESIA GONGORIZANTE EM PORTUGAL

As primeiras Academias são focos do gosto poético que então predominava na Península. A influência de Camões e dos Quinhentistas, visível ainda em D. Francisco Manuel de Melo, sucede-se a de Luís de Góngora, que se torna absorvente durante todo o século XVIII. De resto o ambiente estava preparado em Portugal pelo conceptismo de numerosas composições do *Cancioneiro Geral*, continuado e apurado em algumas redondilhas e sonetos de Camões.

Como já vimos em D. Francisco Manuel de Melo, a poesia é concebida no século XVII como um exercício do engenho. O poeta procurava brilhar pelos ditos «agudos», pelos paradoxos, por analogias e contrastes inesperados, construídos em parte pelo artifício que consiste em confundir o sentido duplo de certas palavras (o figurado e o próprio). A esta arte dos conceitos agudos se chamou «conceptismo». Um poeta espanhol, Luís de Góngora, soubera pôr este engenho ao serviço da descoberta de analogias entre os objectos reais ou entre estes e as ideias

abstractas, e, seleccionando certas sensações, tais como o brilho de jóias e cristais, plumagens de aves, flores raras, soubera, pelo processo da analogia, criar mundos artificiais encerrados em si mesmos. Anunciando o simbolismo do século XIX, o poeta gongórico pretende, como um alquimista, criar um universo de palavras, imagens e conceitos em que o mundo real entra apenas como matéria-prima.

A poesia portuguesa do final da época barroca está sob a influência absorvente de Góngora, cujo receituário poético aplica monotonamente sem nada criar de novo e sem dar ocasião à revelação de um verdadeiro talento. Um bom exemplo do processo de transposição em que toda ela se funda é o soneto em que os movimentos de um cavalo são sincrêsticamente transpostos em termos musicais. Nenhum grande acontecimento ou problema, como nenhum grande sentimento, encontra eco nos cancioneiros barrocos. Era de regra a futilidade dos temas: além de que essa futilidade é resultado dos limitados horizontes da vida palaciana da época, tanto mais engenhoso se mostrava o poeta quanto mais insignificante fosse o pretexto da sua exibição de conceitos ou imagens. Assim um poeta quis mostrar o seu talento fazendo loas ao Menino Jesus empregando exclusivamente imagens e metáforas da doçaria; há versos a *F. picando-se com uma rosa*; a *um javali morto pela sereníssima infanta de Portugal*; ou a *uma menina junto de cujos olhos voa uma borboleta*. Em certas composições, todavia, transparece um sentimento de desencanto e decadência por que muitos poetas parecem atingidos.

Tal como Garcia de Resende fizera no século XVI, as composições poéticas das cortes de D. Pedro II e D. João V, foram compiladas em duas grandes colecções: intitulada-se a primeira *Fênix Renascida, ou Obras Poéticas dos Melhores Engenheiros Portugueses* (1715-1728, 5 vols.); a segunda, *Ecoss Que o Clarim da Fama dá — Postilhão de Apolo, Montado no «Pégaso», Girando o Universo, para Divulgar ao Orbe Literário as Peregrinas Flores da Poesia Portuguesa, com Que Visiosamente Se Esmaltam os Jardins das Musas do Parnaso — Academia Universal em Que Se Recolhem os Cristais Mais Puros Que os Famigerados Engenheiros Lusitanos Beberam nas Fontes de Hipocrene, Helicon e Aganipe* (1761-1762, 2 vols.).

Os poetas destas colectâneas não foram ainda estudados individualmente. Os mais conhecidos são: Jerónimo Baía, António Barbosa Bacelar, Soror Violante do Céu, Soror Maria do Céu e António da Fonseca Soares, já aludido atrás com o seu nome religioso de Fr. António das Chagas.

Uma parte desta poesia é satírica, mas de uma sátira rasteira, sem universalidade, que por vezes se faz valer pela pornografia, e que lembra pelo tom e pelo nível as cantigas medievais de escárnio e maldizer. Entre outros cultivaram este género Gregório de Matos e Tomás de Noronha.

O TEATRO

Muito prejudicado pela ofensiva da Companhia de Jesus contra as «comédias» e pela ausência em Lisboa de uma corte, o teatro arrastou uma vida precária nos chamados «pátios» de Lisboa, alimentados principalmente por peças espanholas. Os Jesuítas tentaram, sem resultado, desalojar o teatro profano substituindo-o por representações faustosas com música e tramóias, sem conteúdo propriamente dramático.

Em seguida à Restauração, a única tentativa de vulto para reatar uma tradição dramática nacional é o já citado *Auto do Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (1646). A tentativa não teve sequência e a tradição vicentina degenerava nos «entremeses» populares, representados nos barracões chamados «presépios», ao mesmo tempo que nos círculos palacianos se apreciava a ópera vinda de Itália, espectáculo economicamente inacessível às camadas amplas de público.

É nestas circunstâncias que nasce o teatro de «bonifrates», ou bonecos de cortiça pintada, articulados com arame. Combinando com este material a dupla tradição da ópera aristocrática e da comédia espanhola de capa e espada, António José da Silva, o Judeu, nascido no Rio de Janeiro em 1705 e garrotado pela Inquisição em 1739, criou um novo tipo de teatro. Nas suas peças, em que se desenrola uma hábil intriga, intercalada de algumas árias e minuets cantados, a poesia barroca acotovela-se com a sátira das convenções aristocráticas e cortesanescas, segundo o espírito que já encontrámos em Gil Vicente. Em *Guerras do Alecrim e da Mangerona* satiriza os fidalgos pretensiosos que galanteiam as primas aperaltadas no rebuscado estilo gongórico, enquanto de caminho apalpam os braços roliços das criadas. Nesta peça, na *Esopaida* e na *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha* (adaptação teatral da obra de Cervantes) o autor visa, entre outras instituições, a mentalidade escolástica.

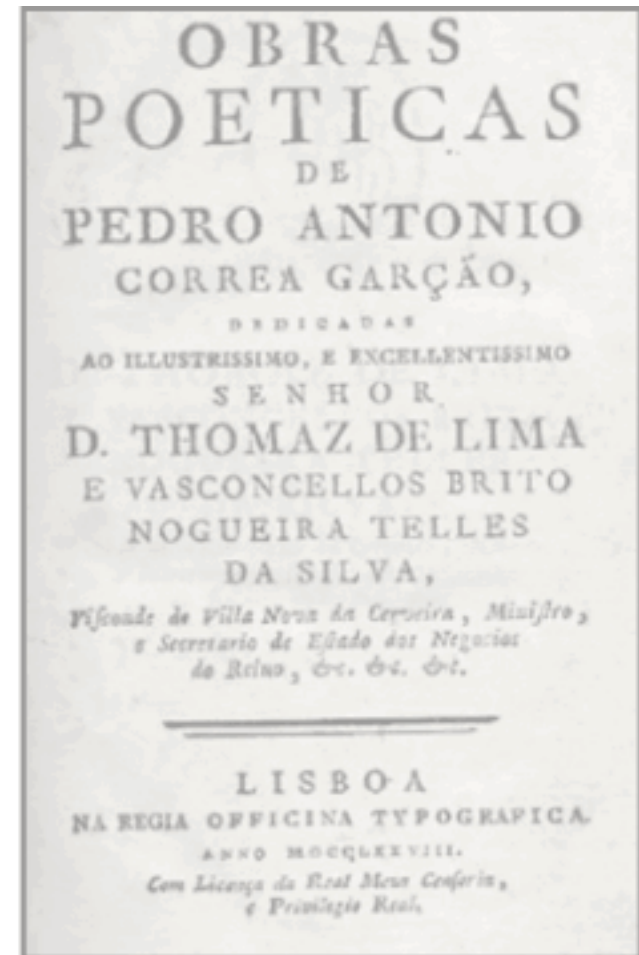
5.6 Correia Garção e a poética da Arcádia Lusitana

“Garção lia Horácio com olhos de burguês do século XVIII, como homem que se reunia com os amigos à volta do chá com torradas, que tinha no seu interior burguês, com as suas louças, os seus livros, o seu fogão de lenha, os seus quadros de parede (ele próprio era pintor), um centro de convívio e de gravitação social. Camões, pelo contrário, vivera na época em que a sociabilidade se desenrolava sobretudo nos quadros amplos das cortes régias, ou, quando menos, de alguma grande corte senhorial, dentro de um sentido de grandeza heróica, luxo e solenidade coletiva, incompatível com o gosto dos pequeninos ambientes, das pequeninas reuniões, das personagens vulgares, da mesa quotidiana, que Garção há de descobrir em Horácio”.

António José Saraiva, “Prefácio”, in *Correia Garção, Obras Completas*, Texto fixado, prefácio e notas de António José Saraiva, Sá da Costa, Lisboa, Vol. I, 1957, p. XL.

“Na realidade o que encontramos de mais significativo e inovador na obra de Garção, o descritivismo realista, anuncia já o que há de essencial na revolução romântica”.

António José Saraiva, “Prefácio”, in *Correia Garção, Obras Completas*, Texto fixado, prefácio e notas de António José Saraiva, Sá da Costa, Lisboa, Vol. I, 1957, p. XLVIII.



5.6.1 Correia Garção, Obras Completas - Prefácio

Correia Garção, Obras Completas, Texto fixado, prefácio e notas de António José Saraiva, Sá da Costa, Lisboa, Vol. I, 1957, pp. VII-XLVIII.

O HOMEM E O SEU TEMPO

Pedro Joaquim António Correia Garção nasceu em Lisboa em 1724.

Seu pai, Filipe Correia da Silva, «fidalgo da Casa Real», cavaleiro professo da Ordem de Cristo, Familiar do Santo Ofício da Inquisição, exercendo o emprego de Oficial Maior da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e Guerra, era, afinal, um destes envergonhados filhos do Povo que, ao abrigo de protecções, conseguem aninhar-se no grupo dirigente, a princípio como serventuários, depois como seus membros de direito. Era, com efeito, neto de um sapateiro e filho de um clérigo: porventura o manto eclesiástico paterno foi o cestinho de Moisés que o levou sobre as águas difíceis da condição plebeia e que o conduziu, inclusivamente, ao seguro porto que representava o privilégio de Familiar do Santo Ofício, que lavava todas as manchas de origem. Casou Filipe Correia com

uma filha de um funcionário da Junta dos Três Estados, neta de uma senhora francesa que viera no séquito da primeira Duquesa de Cadaval.

Os treze filhos do casal navegaram nas águas paternas, cada qual buscando o seu lugar à mesa eclesiástica e burocrática, sustentada com os «quintos» cada vez mais magros do Brasil: mais treze rebentos da nova aristocracia, roubando o espaço às velhas famílias, de nomes cada vez mais anacrónicos. Todos eles obtiveram o foro de «cavaleiro fidalgo da Casa Real», sujeitando-se para tanto a vexatórios exames de «limpeza de sangue» que lhes punham à mostra os segredos de família: a avó concubina do avô, o bisavô sapateiro, etc. Todos também ficaram portadores do nome Garção, proveniente do ramo materno e o mais ilustre da família.

Pedro Joaquim António foi como tantos outros filhos de burgueses fazer a Coimbra o seu Direito. Está referenciado nos livros de matrícula de 1742 a 1748, mas é provável que lá aprendesse mais a fazer versos do que leis. Concluiria o curso? O facto é que o seu nome nunca é precedido do apêndiculo Dr. já então muito vulgar; nem por outro lado o vemos exercer qualquer cargo para o qual fosse

indispensável o bacharelato. O verdadeiro emprego foi para este Garção o casamento.

Havia em Alcácer do Sal uma viúva moça e rica, que entre outras propriedades tinha a do ofício de Escrivão do Consulado da Casa da Índia, herdado de seu pai. Convém aqui lembrar que nesta época os ofícios públicos se herdavam, compravam, arrendavam ou subarrendavam. Este de que falamos, propriedade de D. Maria Ana Xavier Fróis Mascarenhas de Sande Salema, deveria ser exercido pelo homem que com ela casasse. O primeiro marido não chegou a ter tempo para tomar posse do ofício e este veio afinal a parar às mãos de Pedro António Correia Garção, que, para tanto, se habilitou com um rápido namoro.

Um escasso vestígio poético ficou deste noivado, e o nome de Márcia — nome poético de D. Maria Ana — é como agulha em palheiro, perdido entre as Marílias, Belisas, Lídias, Corinas, Tirceias, Licoris que povoam os seus versos de antes e depois do casamento.

Além do ofício público, que Garção logo trespassou ou arrendou, D. Maria Ana trouxe a seu marido diversos e consideráveis bens rústicos e urbanos, e entre eles uma residência na quinta da Fonte Santa, nos arredores

de Lisboa, na encosta, então só povoada de árvores e casas de campo, que vai do actual cemitério dos Prazeres para o vale de Alcântara.

Foi aí que Garção se estabeleceu confortavelmente. A Fonte Santa tornou-se um curioso centro social, de resto típico da nova Lisboa que parecia estar saindo das ruínas do Terramoto.

Segundo Teófilo Braga o desconforto causado pela catástrofe de 1755, a ausência de espectáculos públicos e a transferência de muitas famílias para os arredores da cidade foram a origem do furor das reuniões caseiras e das pequenas festas com chá, torradas, recitais, bailaricos e «modinhas» brasileiras — as «funções», «partidas» ou «assembleias» que as famílias realizavam em casa umas das outras. Mas para os observadores contemporâneos, como o abade de Jazente, esses novos costumes eram vícios importados do Estrangeiro, como os cabeleireiros e os galicismos. Percebe-se através dos protestos deste galante abade arvorado em defensor dos austeros costumes antigos que a bisonha e hipócrita sociedade seiscentista em que não sabemos o que admirar mais, se o vício, se o recato, estava a ser lavada por uma vaga de costumes

mais arejados. Isto acontecia ao mesmo tempo que, ante os protestos da mesma gente à antiga, se generalizava o tratamento de Senhoria e até o de Excelência, anteriormente reservados para os altos cargos ou as altas linhagens, num declive cada vez mais rápido para o nivelamento da antiga aristocracia de sangue e da nova aristocracia burguesa. Os novos costumes assinalam já a presença de nova gente na direcção da sociedade, a erosão subterrânea, invisível mas profunda, dos velhos costumes feudalizantes em que os preconceitos linhagísticos condenavam as mulheres à clausura, e em que a corte régia e certas grandes cortes senhoriais eram os pontos obrigatórios de encontro e convívio social.

É provável que o Terramoto tenha acelerado este processo. Decerto o aceleraram também os numerosos estrangeiros que estanceavam em Lisboa — para construir os enormes monumentos joaninos e a nova cidade pom-balina, para fundar as novas indústrias das sedas e do vidro, para enquadrar e criar um exército inteiramente novo, adaptado a novas tácticas, para fundir artilharia, etc., etc. Basta atentar no grupo que se reunia em casa de Garção para medir a influência estrangeira nos costumes da nossa burguesia mais culta

de então. Um dos frequentadores das reuniões da Fonte Santa era José Carlos Mardel, o architecto húngaro que foi colaborador e depois continuador de Eugénio dos Santos. Outro era o coronel Forbes Mac Bean, escocês, intendente da artilharia, que era vizinho de Garção. Havia ainda dois officiais austriacos, os Weinholtz, irmãos ou parentes próximos. Uma senhora inglesa figura no livro do poeta como destinatária de versos natalícios.

Esta sociedade reunia-se à volta do «louro chá», fumegando num bule inglês, porcelana de imitação chinesa, acompanhado de leite branquejando na caneca, e de torradas com manteiga. As senhoras estavam presentes:

«Anda amor voando nas assembleias».

Costumes novos, não conhecidos dos cavaleiros das Áfricas e das Índias. A burguesia portuguesa está sem dúvida a surgir na história com a fisionomia que a caracterizará durante cerca de dois séculos.

Garção, centro deste pequeno núcleo burguês, não perdera ainda todavia as ligações com a velha aristocracia senhorial, que seu pai, morto no Terramoto, zelosamente servira. Vemo-lo dirigir-se em verso a altas figuras da nobreza como o Conde de S. Lourenço

João José Ansberto de Noronha, erudito fidalgo, membro da Academia Portuguesa de História, que Pombal mandou aferrolhar na Junqueira em 1760; e como, provavelmente, Francisco Inocência de Sousa Coutinho, da família do Conde de Redondo, que foi governador de Angola entre 1664 e 1772, mas que, antes disso, acamaradara com os filhos de burgueses e até de «mecânicos» que constituíam o grosso da academia. Laços de confraternidade literária aplanavam a convivência entre o neto do clérigo e estas grandes colunas do carcomido edifício senhorial. Mas em relação a outros a posição do poeta é mais reverente. Assim o vemos exaltando as glórias da casa Lencastre, celebrando as bodas de não sabemos que casal de Meneses e Noronhas, e prometendo cantar em verso as glórias (aliás futuras) do Conde de S. Vicente, um dos Távoras que se salvaram da catástrofe.

Há nestes versos celebrativos um vestígio ainda daquele «Poeta» que, introduzido como um pobre envergonhado pela porta de serviço, se senta à segunda mesa da função e daí, no momento convencionado, começa a recitar as décimas, oitavas, sonetos, etc., apropriados ao dia festejado. Mas tal género de composição é raro em Garção, e ainda

assim impregnado de um tom de dignidade dourando a cadeia de ferro da dependência.

Garção está de resto defendido pela sua fortuna pessoal que lhe permite um ócio inteiramente dedicado às Musas, ou quase. De 1760 a 1762 foi redactor da Gazeta de Lisboa, intimamente ligada à Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Anteriormente, de 1758 a 60, servira no cargo de Tesoureiro General das Sisas. Mediante esta carreira ocasional de funcionário e a sua fortuna pessoal mantém-se numa «áurea» mediania horaciana, atrás da qual procura defender a dignidade da sua poesia e um tipo de vida cujo modelo encontrara expresso no epicurismo de Horácio: folhear os clássicos com mão diurna e nocturna, escrever demoradamente as suas composições para mostrar aos confrades ou para guardar na gaveta, sem deixar de galan-tear com desenvoltura pagã as mulheres para que o inclinava o temperamento ou a fantasia poética. A mulher e os filhos, os livros, o cãozito que lhe mereceu um epitáfio em verso, o chá quotidiano, mais pedido do que o pão, eram a base de operações para as ambições literárias e as excursões afrodisiacas do nosso poeta.

Garção não se preocupou todavia apenas

com a sua realização pessoal. A poesia sentiu-a ele como um negócio público, uma obrigação cívica. Ele foi com efeito um daqueles membros da elite esclarecida que é em Portugal atingida no século XVIII por uma profunda crise de consciência social e que sente a necessidade de reformas de raiz. Não quis ser mais do que poeta, mas neste seu sector impele-o o mesmo vento que trouxe à ribalta um Verney ou um Pombal; é uma personalidade típica do momento de ruptura ou mutação (para empregar o termo consagrado em biologia) que assinala o fim do Portugal inquisitorial e senhorial no meado do século XVIII.

O meio humano que naturalmente se oferecia a um reformador-poeta existia já: as academias literárias em voga no nosso país desde a primeira metade do século XVII. Reuniam-se estas tertúlias mais ou menos organizadas para ouvir ler as composições dos seus associados e dissertar sobre problemas literários ou outros, e também para celebrar efemérides mundanas, como aniversários de criaturas reais, falecimentos de indivíduos de grande linhagem, etc. A Academia dos Generosos, em que participara já D. Francisco Manuel de Melo, renasce no final do século

XVIII sob o impulso de um fidalgo culto e estrangeirado, o 4.º Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, e está na origem das Conferências Discretas e Eruditas. Na passagem para o século XVIII estas academias acolhem novas sementes além das do preciosismo barroco que lhes vinham de herança congénita. São focos de propagação entre nós da nova ciência, ainda desconhecida no ensino público, especialmente as Conferências Discretas e Eruditas, tronco da Academia dos Anónimos (1714-1718) que toma em certo momento o nome de Academia Portuguesa (à imitação da Academia Francesa), a qual vai servir de afluente principal à Real Academia da História Portuguesa, oficializada por D. João V em 1720. Além destas, outras muitas academias proliferaram em Lisboa, Santarém, Braga, Guimarães e várias outras terras da Província.

Segundo Garção não tinham elas mais fruto do que pegarem o contágio do «mau gosto», isto é, do gosto cultista e conceptista, mas já notámos que de facto não eram impermeáveis aos novos ventos. E assim acontece que uma academia constituída em 1745, na véspera da polémica do Verdadeiro Método de Estudar, se torna instrumento de uma reacção contra

o seiscentismo: a Academia dos Ocultos. A ela pertenceu Garção, juntamente com outros futuros Arcades, ao lado de muitos poetas ainda gongorizantes. Anos mais tarde Garção atribuir-lhe-á expressamente a intenção de trabalhar «na restauração da língua portuguesa, do estilo e da boa poesia», e afirma que talvez tivesse levado a cabo essa missão se o Terramoto não tivesse dispersado os seus membros.

Alguns deles vieram a reagrupar-se na Arcádia Lusitana, que se inaugura no meio ainda das ruínas do Terramoto em 11 de Março de 1756.

A iniciativa da fundação da nova Academia coube a três jovens bacharéis recém-chegados de Coimbra: António Dinis da Cruz, e Silva, Manuel Nicolau Esteves Negrão e Teotónio Gomes de Carvalho. Pretendiam eles constituir uma sociedade de Belas Letras que fosse paralela à Real Academia de História, votada à erudição, e que se propusesse manter pela crítica as normas do «bom gosto».

A tentativa dos jovens poetas encontrou terreno já lavrado, e eles puderam dar a mão a poetas mais antigos e já consagrados, o primeiro dos quais foi precisamente Correia Garção, que figura como sócio n.º 4, a seguir

aos três iniciadores, na lista publicada por Aragão Morato. Outros acompanharam Garção, como o padre oratoriano Francisco José Freire, Domingos dos Reis Quita, Manuel de Figueiredo que com ele já colaborara na Academia dos Ocultos.

No segundo volume desta edição encontrará o leitor os discursos que Garção proferiu no Monte Ménalo, designação convencional da sede da Arcádia, e para o prefácio respectivo reservamos o estudo mais pormenorizado da história e das doutrinas dos Arcades.

Notemos apenas, nesta rápida síntese biográfica, que o nosso autor encontrou na Arcádia um meio apropriado à acção reformadora que se propunha. Três dissertações e oito orações em prosa, todas cuidadosamente elaboradas, ficaram das suas intervenções nas sessões, relativamente escassas, da Academia, e quase todas dedicadas a problemas relativos à reforma literária que os Arcades tinham em vista. Sabe-se que outras intervenções ficaram inéditas, como a que trata de A necessidade de banir do Parnaso as falsas divindades.

A influência profunda da Arcádia, que no segundo volume desta edição particularizaremos, não pode medir-se pela sua curta existência que, descontando as interrupções, não

chegou a 5 anos. O seu período áureo vai de 1757 a 1761. É esta a época heróica da vida de Garção, que se bate contra os inimigos da Arcádia, entre os quais se salienta um poeta sexagenário e de certo renome, que os Arcades fundadores tinham considerado impresentável para a sua agremiação — Francisco de Pina e Melo, o «Corvo do Mondego», ou como lhe chamava Garção «o Adão do Grande Monte» (nascera e residia em Montemor-o-Velho). Bate-se por outro lado contra a surda decadência da Arcádia, declamando contra «a falta de aplicação dos Arcades aos estudos» (1759); saudando em 1764 a aparente restauração da Arcádia, numa ode em que a compara a um barco doirado e alteroso — que afinal os ventos e as correntes levaram para bem longe das esperanças do autor da ode.

Em resultado, com efeito, de várias causas, entre as quais a desconfiança do poder central, que em certo momento entrou em luta com os Padres do Oratório com quem os Arcades tinham estreitas relações, a sociedade entrou em estado de prolongada coma; e o arranque de 1764, devido em parte à intervenção de Cruz e Silva, então temporária-

mente em Lisboa, não passou de uma visita da saúde.

O nosso árcade virava a esquina da vida.

«Tu andas pelas ruas mui contente
Com teus grandes canhões empertigados;
Inda que baixo e fusco, vás cuidando
Que reparam em ti, que todos dizem,
Com o dedo mostrando a má figura:
— Eis o grande poeta que nos trouxe
A galante invenção dos versos soltos,
O contágio das Odes; que, atrevido,
Quis extirpar a seita dos Sonetos».

Para trás iam ficando estes tempos ardentes. Para trás ia ficando mesmo o sossego áureo da Fonte Santa. Não se sabe bem porquê, a confortável mediania do nosso poeta dera lugar a um progressivo embaraço. Em 1766 encontramos uma provisão régia mandando executar uma dívida de Garção por ordenados que ele tinha a haver do Estado.

Os seus versos enchem-se de notas tristes: os filhos esfarrapados, o criado exigindo dinheiro atrasado, o alfaiate batendo à porta. O poeta não vê saída para esta situação, que os enredos amorosos agravam, visto que, lê-se no soneto 21, o Amor não se paga de

versos. À sua frente avista um horizonte cerrado:

Vejo, na vasta cena do Futuro,
do trágico Destino a face acesa,
e de Espectros cobrir a redondeza
o nebuloso céu, o polo escuro.

.....
da fome crua, esqualida pobreza
em vão fugir desejo, em vão procuro.

Este drama multiplicado e quotidiano vem enrugando a calma máscara horaciana, indulgente e irónica que o poeta adoptara. O seu espírito alimenta-se agora de coisas amargas pouco propícias a uma atitude apolínea:

E o que mais é, que a vida prolongando
Se ceva e nutre o meu entendimento
Do espectáculo feio e miserando.

«E o que mais é...»: acima de tudo o poeta lamenta o prejuízo causado à sua imaginação, à liberdade do seu entendimento.

E bem precisava dessa imaginação e dessa liberdade para a nova empresa em que se via embarcado. Desde os primeiros tempos da Arcádia interessava-se Garção pela reforma

do teatro, como o mostra a oração sobre a tragédia, que apresentou na 3.ª conferência (30 de Setembro de 1757). Em 1766 parece surgir uma oportunidade para uma tentativa renovadora: as empresas do teatro do Bairro Alto e do teatro da Rua dos Condes ligam-se por iniciativa de um grupo de fidalgos, ao mesmo tempo que três artistas talentosas de Setúbal — Luísa Todi, sua irmã Cecília Rosa e Isabel Ifigénia — entram na nova companhia. Garção celebrou o acontecimento numa ode pomposa, e escreveu originais para serem representados: A Assembleia ou Partida e o Teatro Novo. Ambos foram levados à cena mas sem êxito. O Teatro Novo, pateado e assobiado, não chegou ao fim da 1.ª representação.

E entretanto estava Correia Garção envolvido na famosa «guerra dos poetas», que se travou entre alguns árcades mais responsáveis (como o próprio Garção, Cruz e Silva e o P.º Manuel de Macedo) e o Grupo da Ribeira das Naus, que se reunia em casa do P.º Francisco Manuel do Nascimento, mais conhecido pelo nome arcádico Filinto Elísio, e agrupava alguns poetas que no fundamental estavam de acordo com a Arcádia mas que a ela por quaisquer motivos não tinham sido

admitidos. A discussão, cujo tema ideológico nunca foi muito definido, assumiu desde o princípio o carácter de uma troca de invectivas pessoais e injuriosas. Eis como José Basílio da Gama se refere, na refrega, a Garção:

Lisboa, três de Abril. Cheio de sarro,
roto o vestido, hirsutos os cabelos,
a boca negra, os dentes amarelos,
envolto em homem gira um certo escarro.

O visado respondeu taco a taco, trazendo à baila as ligações de José Basílio com os Jesuítas, insinuação que, nesta época, não era nada inocente. Dirigindo-se a todo o grupo pôs a descoberto as mazelas literárias, morais e mesmo físicas, mais ou menos secretas, de cada um dos seus componentes. E assim por diante. Para se ter uma ideia da qualidade desta discussão transcrevemos ainda um soneto de Domingos Monteiro dirigido a Garção:

Quem visse um mau poeta atassalhado
de odes mouras, e em torno um bando indino
de lapuzes crianças sem ensino
brincar-lhe com os papéis, ter-lhos rasgado...

Quem o visse c' o lenço entabacado
enxotar um, porém outro, malino,
limpar o cu do irmão mais pequenino
com o soneto que estava começado...

Quem mais visse entre tanta porcaria
um esqueleto em forma de macaco
poetando em frase turca, obscura e fria...

Quem mais visse daquele estulto caco
sair tanta obra má, «este é — diria —
Garção, nojento escarro de tabaco».

A guerra dos poetas arrastava-se desta forma inglória, sem resultado literário algum, sem finalidade (ao contrário do que acontecera com a polémica de 1757-1760 suscitada pelo aparecimento da Arcádia) quando em 1771 a actriz italiana Ana Zamperini lhe veio dar novo combustível e novo curso. Garção não pôde já assistir a esta fase, ou melhor a esta nova discussão. Na noite de 9 de Abril desse ano, em virtude de uma ordem assinada pelo punho do Marquês de Pombal, dera entrada na sua última residência: o Limoeiro.

Um mistério realmente policial rodeia esta sensacional prisão. Sensacional porque embora houvesse nesta época numerosos presos

políticos, os homens de letras, ciências e artes eram geralmente protegidos pelo Marquês, a quem é impossível recusar a largueza de horizontes e a inteligência dos valores culturais.

Os únicos elementos, se assim se pode dizer, que possuímos sobre este assunto são vagas tradições, umas de família (e essas necessariamente interessadas) outras transmitidas através do meio literário a que pertenceu Garção.

Em uma destas tradições vem à baila a Fala de D. Pedro, Duque de Coimbra aos Portugueses, querendo-lhe levantar uma estátua pelo seu bom governo, o que ele não consentiu, acontecimento que tem um contraste flagrante na estátua que o Marquês fez levantar ao Rei D. José. Algum inimigo de Garção teria levado ao Marquês esta atrevida censura à glorificação do Rei.

Acontece, porém, que num manuscrito do século XVIII se atribui à Fala de D. Pedro a data de 1754 e se diz ter ela sido lida na Academia dos Ocultos, que acabou com o Terramoto. O projecto da estátua de D. José data de 1770.

Será realmente de 1754 a Fala de D. Pedro como pretende o manuscrito citado? E, ainda

sendo-o, não terá ela sido divulgada, ganhando nova actualidade, por ocasião do projecto da estátua? Em resumo: será, de facto, a Fala de D. Pedro um documento de opposição ao governo pombalino — opposição clandestina, evidentemente, que se manifestaria pela composição e divulgação de escritos?

Pode objectar-se a isso que o mesmíssimo Garção é também autor de uma ode e de uma epistola em que se ergue o Marquês aos pinheiros da lua. A ode foi a parte do poeta na homenagem que a Arcádia prestou a Sebastião José de Carvalho e Melo a propósito da sua elevação à dignidade de Conde de Oeiras. Mas um elogio em estilo pomposamente oficial, por incumbência de uma instituição académica, não é incompatível com uma opposição particular e secreta. E há certos acentos em Garção que denunciam um inconformista:

..... O lisonjeiro,
Estudando o segredo
De agradecer desprezos, não se afaste
Da sala do ministro.
.....
Aspire à beca o julgador iníquo
Que aos olhos da Justiça

XXVI

Roubou a santa venda, que equilibra
Nas vendidas balanças
Os dourados delitos. Sofra e busque
A vergonhosa cena
Da súbita catástrofe o Privado
Que o rosto não conhece
Da clara Fama, da imortal Memória,
Da Honra e da Virtude.
Mas, qual marpésia rocha, um peito forte
Não roga, não se abate.

Será isto uma máscara meramente literária de inspiração estoica? Talvez não. E a dar lastro concreto a esta suspeita está o facto de Garção contar nas suas relações vários inimigos ou perseguidos do Marquês, entre eles o Conde de S. Lourenço — encerrado na Junqueira desde 1760 — e as meninas Alornas que tinham salão de poetas sob as grades do convento de S. Félix, de Chelas.

De resto, o Poeta pode ter mudado de opinião no decorrer da sua vida. Nada mais natural do que um entusiasmo sincero pelo estadista que expulsou os Jesuítas, que reformou a Inquisição, que refez a Universidade e que poderosamente contribuiu para «iluminar» a nação portuguesa lutando com a herança obscurantista contra a qual o próprio

XXVII

Garção, no seu campo próprio, também se levantou. E igualmente nada mais natural do que a sua antipatia pela exaltação excessiva da realeza absoluta numa época em que para as camadas cultas, fortemente racionalistas, ela não passava de uma convenção ou de um mito.

A hipótese de que tenha razões políticas o encarceramento de Garção não é portanto desprovida de verosimilhança. Mas nada mais se pode adiantar.

Outro género de hipótese sobre a desgraça do Poeta foi-nos trazida pela tradição familiar. Constava recatadamente entre os descendentes de Garção que a causa da prisão teria sido uma carta em inglês, por ele escrita a uma filha de um coronel inglês, a pedido e por conta de um amigo do Poeta; tendo ido parar às mãos do pai da menina, este, que tinha acesso fácil junto do Marquês, conseguiu a prisão não só do requestador da donzela, mas também a do seu intérprete e escriba.

Além desta tradição os outros elementos deste puzzle são: a prisão (documentada) de um tal Francisco Lobo de Ávila, e a prisão (também documentada) do criado grave de Garção. Foram os três presos no mesmo dia.

Garção e Lobo de Ávila foram também soltos no mesmo dia (tudo isto documentado). Segundo a mesma tradição, Lobo de Ávila seria o requestador da donzela para quem Garção escreveu a carta; e o criado de Garção estava envolvido na meada porque foi o portador da mesma carta.

Camilo fez notar a candura desta versão que põe o poeta a escrever cartas de amor sem proveito, e avento que sob ela se esconde a realidade dos amores do próprio Garção com a inglesinha. Quem era ela? De um lado consta que a filha do coronel Mac Bean; do outro que a filha do coronel-engenheiro Guilherme Elsdén.

O honesto e romântico Teófilo Braga no seu vezo de encontrar amores impossíveis a inspirar os poetas julgou descobrir a solução do puzzle: Lobo de Ávila teria sido o amante da filha do coronel, e Garção o apaixonado da mãe, ou seja da mulher do mesmo coronel, a qual em 1773 entraria num recolhimento de Lisboa.

Há coisas mais extraordinárias. Todavia o romantismo de Teófilo que, castamente, considera tardios e serôdios os amores de Garção aos 40 (sic) anos, tem fraco cabimento no galante século XVIII, que sabia muito con-

cretamente o que era e como era Cupido com as suas asas e a sua flecha, que se aquecia no «tálamo» dos noivos. Nunca talvez, num grupo dirigente se praticou tanto e tão variadamente o encasalamento amoroso — e todavia (ou talvez por isso mesmo) é este o século em que não há dramas românticos, a não ser o das freiras abandonadas. Um drama de amor como o que se atribui a Garção é pouco verosímil no século XVIII. Imagina-se, numa época destas, o sabido Marquês, que no seu frio positivismo é bem uma encarnação do século, a ocupar-se com estas miudezas de alcova, que não lhe diziam directamente respeito?

Fosse como fosse, os meses de cárcere no Limoeiro ninguém os tirou a Garção. Sabe-se que a esposa, aflita, implorou de porta em porta a liberdade do marido, enquanto, de dentro, ele suplicava em verso a ajuda dos amigos. Quando finalmente chegou a ordem de soltura em 24 de Março de 1773 estava ele agonizante na enfermaria da cadeia. De lá saiu para a cova.

Poderia servir-lhe de epitáfio tumular este pequeno auto-retrato moral, a nosso ver bastante justo:

XXX

«Não me namoram fartos testamentos,
Opulentas heranças. A meus filhos
Basta só que lhes deixe para exemplo
A nobre tradição de que descendem
De um pai que detestou a vil lisonja
Sem humilhar-se ao cheiro do despacho;
Que abriu novo caminho para o Pindo ;
Que leu e que estudou, e que aprendia
Ao menos a zombar da má fortuna ;
Que ilustres bons amigos o buscavam
Como alívio da bárbara tortura
De conversar com Getas e Tapuias».

A OBRA

Deixamos para o 2.º volume desta edição a análise das ideias estéticas de Garção em comentário às suas Prosas, e vamos atentar aqui na substância dos seus versos.

Eles são hoje pouco lidos e pouco interesse actual de facto oferecem. Salvam-se para uma antologia um ou dois sonetos e talvez uma ou duas das composições maiores. Todavia Garção teve um papel histórico de primeira grandeza, apontado pelos seus contemporâneos e próximos continuadores, cuja opinião pode resumir-se nesta caracterização de Francisco

XXXI

Dias Gomes: «insigne restaurador da poesia portuguesa nos nossos tempos». E outro contemporâneo, o Cónego Manuel de Figueiredo, que lhe recolheu os manuscritos, refere-se-lhe nestes termos:

«... se a Nação quiser contar a Horácio e Sófocles entre os seus poetas, não achará outro mais digno que Coridon. A lição e o génio produzem só de séculos a séculos estes raros fenómenos».

A posteridade não confirmou este entusiasmo, como não confirmou, por exemplo, o entusiasmo de Teófilo Braga e outros contemporâneos pelas Folhas Caídas de Garrett. Mas um pouco de reflexão mostra-nos que o significado histórico-literário de Garção não foi de forma alguma exagerado pelos contemporâneos, talvez pelo contrário.

Tinham eles em vista, sobretudo, que Garção foi o primeiro a demonstrar a viabilidade de uma poesia fora da tradição herdada do século XVII. Proeza considerável se reflectirmos que, na arte literária, uma vez plantados certos carris, o comboio tende a caminhar indefinidamente sobre eles, e é um trabalho de gigante fazê-lo mudar de calhas. Criara-se uma tradição peninsular segundo a qual a poesia era a arte de dizer coisas raras,

produtos do puro engenho, tanto mais valiosas quanto mais desprendidas da realidade concreta. A poesia era uma maneira de dizer coisas destituídas de todo o senso comum e de toda a experiência. Não se concebia poesia sem paradoxo. Duas estruturas serviam para abrir caminho para aquele mundo imaginário: um, uma espécie de lógica formal, ou antes puramente gramatical, com que se construíam os paradoxos; outro, o processo das analogias mediante o qual todo o objecto sensível se converte em símbolo de uma qualidade abstracta. Assim a poesia seiscentista peninsular era mais do que um simples «gosto», um simples estilo ornamental: era toda uma construção exclusivista, fora da qual não se sabia o que era fazer versos. Foi preciso o racionalismo intransigente, o mecanicismo intolerante da geração de Verney, o seu prosaísmo terra a terra, sem nuances, sem compromissos, para derrubar aquele estranho edifício. A Garção coube demonstrar que fora dele, e dentro dos limites do iluminismo mecanicista, a poesia era possível.

E como?

Não é difícil distinguir em grosso dois diferentes veios na obra poética de Garção.

O primeiro é constituído por aquelas com-

posições em que o poeta se exprime alegoricamente, e especialmente por alegorias mitológicas. Dentro deste estilo ora nos oferece composições graciosas — principalmente nos sonetos — recheados de Cupidos alígeros e travessos, de Vénus e Dianas, de Pégasos, de ferreiros de Vulcano forjando raios e setas, de figurinhas que lembram os rechonchudos anjos das capelas joaninas e as esculturas miniaturais de Machado de Castro; ora nos oferece odes majestosas em que barcos de ouro singram por mares azuis revoltos pelo tridente de Neptuno, partindo das «fulvas» praias em direcção à «roxa» (vermelha) aurora, ou em que Prometeu invencível desafia o rancor de Júpiter e os heróis romanos declamam com grandes gestos.

No primeiro caso Garção atinge por vezes uma graciosidade que chega a lembrar Camões (que neste género de composições lhe serviu de modelo), mas com a diferença de que Camões, sabe, como Rubens, insuflar na mitologia uma tensão erótica comunicativa, ao passo que Garção a recobre de um verniz que, ao mesmo tempo que lhe empresta um falso brilho, lhe retira toda a transpiração humana, petrificando-a. Nestas composições Garção não se coíbe de certas frases concei-

tuosas, cuja inspiração se pode encontrar em Camões (v. gr. o soneto II «esses olhos pequenos e traidores/que para me matar me não mataram»), mas que em todo o caso são ainda um cordão umbilical ligando-o à época seiscentista.

No segundo caso Garção atinge uma sábia majestade, que lembra a da estatuária setecentista, de vestes roçagantes em complicadas dobras, de faces lisas, impassíveis, bem torneadas, gestos impecavelmente nobres e todas revestidas de não sei que impermeável e isolador revestimento. Essa pseudo majestade é conseguida em grande parte por meio de um vocabulário escolhido, recheado de termos eruditos decalcados do Grego e do Latim e de uma frase em que é elemento essencial o hipérbato — vocabulário e frase que são o oposto precisamente da linguagem coloquial, e que tornam hoje esta parte da obra de Garção pouco acessível ao leitor não especializado. À custa destes artificios, deste recurso à erudição, desta sobrecarga ornamental, desta violentação do espírito próprio da língua, consegue Garção uma pompa que é para um leitor de hoje toda académica.

Tal era a receita com que, aos olhos dos contemporâneos, Garção superava a poesia

seiscentista. Na verdade este recurso à alegoria é apenas uma maneira de expor de forma atraente ideias correntes, afirmações de senso comum. Nisto contrasta o neo-classicismo de Garção com o cultismo-conceptismo, que não visava apenas à complexidade da expressão, mas sobretudo à raridade e inverosimilhança do conceito. Com a sua mestria, o seu incontestável sentido de equilíbrio, o seu saber académico, este Machado de Castro da poesia demonstrava com certo brilho que era possível fazer versos que não ferissem o senso comum e que ao mesmo tempo aflagassem a imaginação.

Visto no entanto dentro de uma perspectiva histórica que os contemporâneos de Garção não podiam abranger, é evidente que este academismo está ainda virado para o passado.

A real novidade de Garção está no outro dos dois veios que distinguimos na sua obra. É este constituído por aquela série de composições em que o autor exprime de forma directa (isto é, sem o recurso a figuras) impressões do mundo ambiente e especialmente da sua vida quotidiana. É o caso do soneto 16 que começa:

O louro chá no bule fumegando
De mandarins e brâmanes cercado
Brilhante açúcar em torrões cortado,
O leite na caneca branqueando

ou o do soneto 7 que descreve uma tempestade, e conclui:

Parou a chuva; correm sussurrando
Os torcidos regatos vagarosos:
Não me atrevo a sair; fico jogando.

E de vários outros, alguns da série dedicada ao P.^o Delfim; o caso também de odes como a XVIII em que o Poeta nos dá o seu próprio retrato realista no cenário das obras de uma escada; o da Epístola I em que ele se vê na rua apertado e sacudido entre o aguadeiro, a saioia, as carruagens, os cavalos, os pregoeiros vários, atingido pelos despejos atirados da janela à rua; ou ainda a Epístola IV em que novamente evoca o convívio das reuniões da Fonte Santa.

O que há de significativo nestas composições é ter o Poeta, por um lado, banido a expressão alegórica, e por outro lado descoberto o interesse poético, não direi já dos temas ou problemas da vida quotidiana, mas

das suas formas — como o açúcar e o chá, os personagens das ruas, a lenha seca estalando ao fogo, as louças, os castiçais de pechisbeque, etc. Se o compararmos com Rodrigues Lobo ou com Camões, principal modelo de ambos, salta à vista que é esta a profunda novidade trazida por Garção. Ao lado da exuberante mitologia de Rubens ou dos heróis de Miguel Ângelo, irmãos espirituais do autor d'Os Lusíadas, aparece na literatura portuguesa alguma coisa de comparável à pintura holandesa seiscentista de interiores burgueses, de paisagens realistas, apontamentos familiares.

A diferença entre a sensibilidade literária da época de Camões e a que começa a manifestar-se através de Garção revela-se na maneira como ambos imitaram o mesmo modelo: Horácio. Para Camões Horácio é o poeta sublime que canta o rápido curso dos anos, ou as delícias da vida campestre ou a radiosa chegada da Primavera entre ninfas saltando. Garção conhece também, e evoca estas e outras facetas do venusino, na ode XXIX, que lhe dedica. Mas além de tudo isto ele admira no seu poeta favorito — o «grande Horácio» — o saber chamar às coisas pelo seu nome e o saber dar os aspectos

XXXVIII

concretos e particulares da realidade observável:

«..... quando disse
De um mau liberto, pródigo e soberbo,
Que fora do verdugo c'o azorrague
Nas costas fustigado, até incharem
Ao gritador porteiro as cordoveias
Do vermelho pescoço que suava.
Não te falo da velha desonesta
Que os falsos arrebiques lhe caíam
Pelo verde semblante descòrado,
Como o vermelho barro no alto monte
Em laivos se derrama quando a chuva
Principia a correr em enxurrada».

E é autorizando-se com esta lição de Horácio que ele se defende de ter empregado nas suas odes expressões vulgares, censuradas pelos inimigos da Arcádia, tais como:

«Varra o crêdor soberbo a pobre casa
C'o desabrido alcaide...», etc.

O que descobrimos nas coisas depende em grande parte dos olhos com que as vemos; e por exemplo o mesmo autor lido pela mesma pessoa em épocas diferentes da sua vida diz-

XXXIX

-Ihe coisas também diferentes. É muito significativo que Garção tenha imitado em Horácio precisamente aquilo que Camões nunca imitou, nem imitaria, e que tenha procurado no poeta latino um aliado para o que precisamente é mais novo, menos académico, mais pessoal e mais actual na sua própria obra.

Garção lia Horácio com olhos de burguês do século XVIII, como homem que se reunia com os amigos à volta do chá com torradas, que tinha no seu interior burguês, com as suas louças, os seus livros, o seu fogão de lenha, os seus quadros de parede (ele próprio era pintor), um centro de convívio e de gravação social. Camões, pelo contrário, vivera na época em que a sociabilidade se desenrolava sobretudo nos quadros amplos das cortes régias, ou, quando menos, de alguma grande corte senhorial, dentro de um sentido de grandeza heróica, luxo e solenidade colectiva, incompatível com o gosto dos pequeninos ambientes, das pequeninas reuniões, das personagens vulgares, da mesa quotidiana, que Garção há-de descobrir em Horácio.

Nesta parte da obra de Garção a linguagem contrasta inteiramente com a que encontramos nas odes solenes. É até certo ponto uma linguagem coloquial, sem rodeios

nem eufemismos, recorrendo mesmo a termos familiares, típicos da época e do meio do poeta, alguns dos quais, até, não figuram nos dicionários, uma linguagem que é, afinal, uma prosa concentrada e rilmada. O efeito estilístico é conseguido pela força de evocação concreta dos vocábulos, como neste passo:

O Nádegas, que viste esfrangalhado
A passapelo vir da pobre aldeia,
Porque lhe devo já uns tantos meses
Me ralha e me governa focinhudo ;
C'o rabo agasalhado, já capeia
As aias, as rascoas da cozinha...

Indiscutivelmente este Garção é um índice dos novos tempos. Por isso mesmo não ficou isolado. Com mais ou menos caricatura, mais ou menos desdém afectado, mais ou menos emoção poética — o mesmo gosto pelo interior e pelo «vulgar», pela notação concreta da vida social burguesa, o mesmo estilo desadornado e concreto encontram-se no Abade de Jazente, em Filinto Elísio e em Nicolau Tolentino.

As influências literárias não chegariam para explicar este novo rumo poético aberto

entre nós por Garção. É importante sem dúvida que ele tenha sabido o Inglês e lido autores ingleses. Isso só poderia ter contribuído, como de resto a leitura do próprio Horácio, para apressar o amadurecimento da consciência social do nosso Autor, consciência que só poderia ter por objecto e por base o meio a que ele pertencia.

Como atrás lembrei, o século XVIII é entre nós uma época de mutação, ou se se quiser, de alteração qualitativa. Os elementos que a originam vinham-se acumulando ao longo do século XVII. Em todo esse período desenvolve-se uma vasta poesia satírica, caricatural, apimentada e frequentemente pornográfica, que faz contraponto ao cultismo-conceptismo. Diogo Camacho, D. Tomás de Noronha, Gregório de Matos são os seus autores talvez mais conhecidos. Socialmente esta poesia satírica tem uma situação muito análoga à das longínquas cantigas de escárnio e maldizer: é uma desforra semi-clandestina da compostura forçada da poesia oficial, uma espécie de Musa degradada e desqualificada, que raramente apareceu em letra de forma, uma Musa negra, digamos, oferecida e procurada debaixo de capa. O traço grosso da caricatura, o grande riso alarve, o exhibi-

cionismo da inconveniência são características dela. Esta tradição transita para o século XVIII e teve continuadores no Abade de Jazente e em Bocage. Garção deu também o seu tributo ao mesmo caudal. O curioso soneto em que ele pede tabaco ao P.º Francisco José Freire está ainda um pouco dentro do género.

Ora o que é significativo é que nas mãos de Garção aquela tradição transpõe a sua condição clandestina, deixa de ser o contraponto negro da poesia autorizada, entra de pleno direito no Parnaso. Sinal significativo da «mutação» a que nos referimos, sinal de que as novas formas de ideologia e afectividade ganham foro de cidadania. Entre as formas cortesanescas e as formas pícaras, Garção lança a ponte construindo a poesia burguesa. Seria fácil ordenar gradualmente um certo número das suas composições de modo a estabelecer a transição quase imperceptível entre as composições burlescas e aquelas em que a realidade quotidiana ganha foros plenos de cidadania estética. Veríamos assim que o brilho da calva do P.º Delfim serve de pretexto a uma descrição directa de um incêndio (soneto 32), como se o próprio carácter brincalhão do tema autorizasse o autor a dispensar a solenidade mitológica. Mas já no soneto

7 ele passa sem tal pretexto, numa obra que é inteiramente dedicada à descrição de uma trovoada acompanhada de grossa chuva.

Para a história do pré-romantismo em Portugal será indispensável considerar este veio da obra de Garção, que nos faz descer até profundidades sociais que nos permitem afirmar não ser essa corrente literária um produto de importação livresca.

As raízes desse pré-romantismo são afinal tão nacionais entre nós como no resto da Europa, porque mergulham no surto de uma considerável burguesia cuja presença na vida portuguesa talvez não tenha sido ainda justamente relevada. É a burguesia estimulada pelo Brasil, quer como colónia de povoamento agrícola, quer como fonte de produtos de procura mundial, e portanto base de grandes empresas comerciais monopolistas, quer ainda como país importador de produtos agrícolas e industriais da metrópole, esse Brasil que tão frequentemente topamos na história dos Arcades.

A camada superior desta burguesia é constituída pelos usufrutuários dos grandes monopólios do comércio brasileiro que se constituem a partir da Restauração e que a administração pombalina fomentou e protegeu. Este grupo

monopolista, em que entram também elementos da nobreza, está estreitamente associado à monarquia absoluta, que lhe garante as prerrogativas e faz prevalecer a Lei, a sua lei, contra os privilégios feudais ainda muito poderosos, contra a Companhia de Jesus, concorrente temível na dominação do Brasil, e contra outras fracções da burguesia.

Porque além da burguesia monopolista havia outros sectores burgueses.

Havia o emigrante que regressava à aldeia, mandava construir um solar e comprava a peso de ouro um braço: o «Mineiro» satirizado por Garção na ode XV, e que transitaria para a caricatura do século XIX com o nome de «Brasileiro». Havia os comerciantes ligados à exportação do vinho do Porto; os industriais que vendiam panos, couros, louças, vidros, calçado, em grande parte para o Brasil. E saltando sobre outros, havia o funcionalismo da monarquia absoluta, especialmente os seus juristas. São estes e os propagandistas políticos, a que Pombal deu especial atenção, que erguem a pirâmide ideológica cuja base é afinal o império brasileiro.

É por obra e graça desta base colonial que a burguesia portuguesa de setecentos manifesta através dos seus expoentes mais qualifi-

cados um sentimento de grandeza comparável ao da burguesia inglesa na era vitoriana. Ela vê-se ao espelho da majestade do trono absoluto, expressão, como dizia o grande Marquês, da majestade da Lei; ao espelho da Lisboa pombalina, e da Praça a que significativamente se chamou do Comércio, frontaria verdadeiramente imperial da metrópole do Brasil.

É para ela e para dar expressão a esse sentimento de grandeza, que Garção compõe algumas das suas odes em estilo pomposo, que hoje nos fatiga mas que sentimos adequado ao estilo do palácio da Ajuda e das suas esculturas alegóricas. Há em Garção certas feições que reflectem precisamente este sentimento imperial e aristocrático da burguesia dominante em Portugal sob o governo pombalino. Uma destas, por exemplo, o desdém do trabalho manual, patente na caricatura que nos oferece a ode XVIII dos mestres-de-obras, carpinteiros e pedreiros que constroem a escada da residência do Poeta. Outra, a rememoração da grandeza histórica do povo conquistador do Oriente, grandeza que, decaída, teria sido restaurada pelo zelo do Ministro de D. José.

*Mas, colectivamente orgulhosa e imperi-
lista, objectivando-se num retrato convencio-*

nalmente majestoso, esta burguesia não deixava de ser uma burguesia. Sob as formas rígidas das alegorias esconde-se um sentimento positivista e desenganado que faz delas traduções calculadas, quase medidas, de conceitos racionalizados e de experiências concretas, sem nimbo de mistério e sem a menor fundura de inefável. Dir-se-ia que aquelas alegorias são obras-primas de engenharia mecânica, cada prega comandada por uma mola, imitando quanto possível a mobilidade da vida mas sem nunca se confundir com ela.

O que há atrás de toda esta máscara de grandeza colectiva é uma mentalidade efectivamente burguesa, decorrente da base de vida, das instituições e das formas de convívio características desta classe. Para ela os mitos heróicos morreram, as ilusões tradicionais perderam o sentido. Voltaire fará a sátira implacável destes mitos e destas ilusões, e em Portugal encontramos em Nicolau Tolentino um poeta cheio de espírito voltairiano que se especializa nessa tarefa de furar os balões da ilusão, reduzindo-os a esfrangalhados restos de papel.

E qual era a alternativa? Precisamente tomar por assunto aquilo que até então não tivera pergaminhos de nobreza: os ambientes

cotidianos, as personagens e os interiores da vida burguesa. E tratar tais assuntos, sem encarecimento heróico e decorativo e sem depreciação picaresca, por um processo de descritivismo realista e particularizante que era preciso descobrir. Não há dúvida de que Garção começou a acertar com este caminho, e as suas composições relativas ao chá e torradas, às ruas de Lisboa, etc., fazem-nos compreender por que é que Garrett no prefácio da lírica de João Mínimo associava os ensinamentos dos Arcades aos dos Românticos.

Na realidade o que encontramos de mais significativo e inovador na obra de Garção, o descritivismo realista, anuncia já o que há de essencial na revolução romântica.

5.6.2 “A Época do Iluminismo”

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 115-125.

- Aspetos gerais
- Matias Aires e a Transição para o Iluminismo
- Doutrinários e Polemistas
- Luís António Verney
- Os Arcades
- O Realismo Satírico
- Nicolau Tolentino
- Filinto Elísio e a Persistência da Escola Arcádica
- Bocage
- José Anastácio da Cunha
- O Brasil e a Literatura Portuguesa

X

A ÉPOCA DO ILUMINISMO

ASPECTOS GERAIS

No século XVIII os descobrimentos científicos realizados ao longo dos séculos XVI e XVII constituem já um corpo de conhecimentos que determina uma nova visão do Universo e do destino humano. O homem não aparece já, segundo a visão cristã-medieval, como uma criatura degradada pelo pecado original, mas como senhor da natureza e suas leis, que ele abrangia pelo conhecimento e que podia modificar pela técnica. A aplicação da energia a vapor na indústria têxtil inglesa, e outras descobertas técnicas deixam entrever a possibilidade de aumentar a riqueza, de diminuir o esforço humano, de tornar a vida mais confortável e até de transformar a sociedade, abolindo os hábitos irracionais, as desigualdades cuja legitimidade a razão não reconhecia. Acreditou-se que a divulgação da ciência, isto é, das «luzes», bastaria para dissipar a escuridão das superstições, consideradas como a principal causa dos sofrimentos do homem. É a esta confiança no poder da ciência para modificar a condição humana que se chama «Iluminismo». «A natureza e as suas leis», escreve o poeta inglês Pope, «estavam escondidas na treva; faça-se Newton, disse Deus, e tudo então brilhou».

A nova visão do mundo é apanágio da burguesia. É ela que lutando contra a influência política da aristocracia feudal promove as críticas à ordem social vigente implícitas ou explícitas no Iluminismo. É, graças à grande importância cultural da burguesia que se divulgam largamente a teoria do contrato social, exposta eloquentemente por Rousseau, e a ideia defendida por Voltaire, de que pela violência e astúcia certos indivíduos ou classes exploram em seu proveito a credulidade ou inércia das maiorias.

Em Portugal, no começo do século XVIII, o descobrimento de minas de ouro no Brasil vem tornar possível um esplendor de vida palaciana que iguala, se não excede, o que a corte portuguesa conheceu nos reinados de D. Manuel e D. João III.

A construção de gigantescos palácios, como o de Mafra, as magníficas talhas douradas espalhadas por diversas capelas do País, o faustoso estilo chamado «D. João V», assinalam

os rios de ouro brasileiro transportado nas «naus dos quintos» que animaram a última fase do barroco em Portugal. Tal como sucedera relativamente aos proventos da Índia, a maior parte do ouro brasileiro é apropriado pela aristocracia hereditária e eclesiástica, dando-lhe mais alguns haustos de vida. Isto explica talvez o recrudescimento da actividade inquisitorial na primeira metade do século XVIII. Todavia esta nova situação, aliás transitória, não pôde deter o desenvolvimento económico da burguesia nacional nem o da sua ideologia, este último ajudado pelos crescentes contactos de Portugal com o mundo e estimulado por inadiáveis necessidades técnicas.

E assim, se por um lado o rei se rodeia de «Estrangeirados», como Bartolomeu de Gusmão, o da «passarola voadora», Alexandre de Gusmão, que admira os clássicos franceses, D. Luis da Cunha, familiarizado com o Iluminismo, o engenheiro Azevedo Fortes, que divulga a geometria cartesiana, etc., se acaba com o monopólio jesuítico do ensino, autorizando a fundação de colégios da Congregação do Oratório de S. Filipe Néri, muito mais actualizados e imbuidos de espírito científico; se envia numerosos portugueses a formar-se no estrangeiro — por outro lado, protege os conventos de mulheres (fazendo de alguns verdadeiros serranhos para seu uso pessoal), consome fortunas para sustentar companhias de ópera italiana e de música religiosa. É neste ambiente que nos salões da corte e nos círculos que se constelam à volta dela, nas Academias, nos «outeiros» ou torneios poéticos que se realizavam sob as grades dos conventos, premiados por sorrisos e doces, vemos a poesia barroca dar as suas últimas e mais extravagantes flores.

Através desta contradição, a cultura portuguesa passa por uma rápida transformação, na primeira metade do século XVIII, a qual vai tornar possível em meados do século a eclosão do Iluminismo em Portugal, a que corresponde politicamente, sob o governo do Marquês de Pombal, a primeira revolução burguesa levada a cabo no nosso País. Os «Estrangeirados» acima aludidos tiveram nesta transformação um importante papel. Muitos deles eram emigrados «Cristãos-Novos», que se tinham escapado à Inquisição, como Jacob de Castro Sarmiento e o Dr. António Nunes Ribeiro Sanches, médico, autor de escritos pedagógicos que serviram de base às reformas escolares pombalinas.

MATIAS AIRES E A TRANSIÇÃO PARA O ILUMINISMO

Matias Aires da Silva de Eça (1705-1763), conservando embora a estrutura e as formas estilísticas do seiscentismo, é já todavia uma personalidade muito mais moderna do que Francisco Manuel de Melo ou mesmo o P.^o António Vieira. Filho de um burguês rico, iniciou a sua escolaridade em Coimbra e terminou-a em Paris, onde se demorou alguns anos. Em 1752 publicou a sua principal obra, *Reflexões Sobre a Vaidade*. A obra é construída ainda, como por exemplo a *Arte, de Furtar*, a partir de um dado tema que desempenha a função do conceito predicável dos sermões dando uma ligação artificialmente às diversas partes do seu conteúdo. A pretexto da *vaidade das vaidades* do Eclesiastes faz uma análise penetrante que ultrapas-

sando o campo da Psicologia entra no da Sociologia, e atinge silenciosa, mas profundamente, os alicerces da sociedade monarca-feudal. Todas as reacções psicológicas, excepto o Amor, são, para Matias Aires, condicionadas por uma relatividade social mudável. Embora não se atreva a criticar de frente esta última, não deixa de frisar certas injustiças como a de que são vítimas as mulheres forçadas à vida conventual, ou as que resultam dos preconceitos genealógicos. O estilo da obra representa um evidente progresso relativamente ao dos seus antecessores conceptistas ou maneiristas, como D. Francisco Manuel de Melo, pois que, baseando-se ainda em grande parte nas simetrias e antíteses, aparece limpo de elementos parasitários, de falsos efeitos, e consegue evitar o desajustamento entre a matéria e a forma, tão frequente nos seiscentistas. A sua exactidão, sobriedade e pureza deixam no leitor o sentimento de uma autenticidade extrema.

DOCTRINÁRIOS E POLEMISTAS

O embate entre a mentalidade tradicional e as correntes europeias dá lugar a uma abundante literatura de crítica de costumes e ideias, que não está ainda bastante estudada. Entre outros autores interessa apontar Alexandre de Gusmão (1695-1753), autor de *Cartas* e outras obras publicadas dispersamente; o mencionado Ribeiro Sanches (1699-1783), autor das *Cartas Sobre a Educação da Mocidade*, que o Marquês de Pombal seguiu na sua reforma do Colégio dos Nobres. Sobressai pela sua obra literária Francisco Xavier de Oliveira (1702-1738). Enviado como secretário de Embaixada a Viena, emancipou-se da educação tradicional e converteu-se ao luteranismo. Impedido de regressar, dedicou-se a escrever para ganhar o pão. Em 1741-1742 editou na Holanda, pátria dos intelectuais e encruzilhada de todas as correntes ideológicas da Europa, as *Cartas Familiares, Históricas, Críticas e Políticas*; em 1751 inicia a publicação do *Amusement Périodique* em Londres. Fez do mundo a sua pátria, como ele mesmo diz. Portugal parece-lhe «um relógio atrasado pela Inquisição». A sua ocupação é atacar o obscurantismo religioso. Na sociedade portuguesa milagreira, supersticiosa, beata, sebastianista, encontrou o Cavaleiro de Oliveira matéria riquíssima para as suas caricaturas do obscurantismo.

LUÍS ANTÓNIO VERNEY

Nestes esforços dos «Estrangeirados» para a reforma da mentalidade portuguesa sobressai o P.^o Luís António Verney (1713-1792). Filho de pai francês e mãe portuguesa, educado pelos Jesuítas e formado pela Universidade de Évora, Verney emigra cedo para Itália, onde vem a doutorar-se em Teologia e Direito. Aí refaz a sua cultura na leitura de Galileu, Newton, Descartes, Bacon e, sobretudo, de Locke e dos empiristas ingleses. Ainda sob o governo de D. João V, é solicitado a dar a sua colaboração à reforma pedagógica que então se projectava. «Iluminando» a nação portuguesa com as luzes adquiridas longe dela. Desta missão resultaram.

além de alguns compêndios de Teologia, Lógica e Metafísica, as dezasseis cartas reunidas sob o nome *Verdadeiro Método de Estudar*. Este livro, que deu lugar a uma violenta e demorada polémica, marca o fim do reinado da escolástica em Portugal.

O objectivo fundamental do *Verdadeiro Método* é criticar as instituições pedagógicas tradicionais, isto é, jesuíticas, e propor a sua substituição.

Verney critica nele o verbalismo, o método escolástico, o divórcio da experiência e da observação e a ignorância total da Ciência moderna que caracterizam em geral o ensino universitário. Na Medicina, por exemplo, os mestres limitavam-se ao comentário dos Autores antigos e o estudo da Anatomia reduzia-se à observação de cadáveres de carneiros. Quanto aos Estudos Menores, Verney aponta, entre outros, a ausência do ensino da língua materna, e critica o ensino da Retórica, onde se aprendia, não a expor ideias com clareza, mas a praticar malabarismos puramente verbais.

O plano de Verney abrangia outros pontos, como a democratização do ensino (em cada rua grande deveria haver uma escola) e a instrução das mulheres, que, em contraste com D. Francisco Manuel de Melo, considera tão capazes mentalmente como os homens.

A filosofia em que se fundamenta este projecto de reforma é o materialismo mecanicista mais avançado da época, tendo por mestres principais Bacon, Newton e Locke. Para Verney a filosofia não é mais que o raciocínio científico. Filosofia não é jogar com conceitos, mas «discorrer bem sobre a natureza», e para isso é preciso observar bem e fundar os seus juízos sobre princípios evidentes, como são os da matemática.

A propósito do ensino da Retórica expôs Verney as suas ideias literárias: a Retórica não é mais do que «a perspectiva da razão», ou seja a disposição dos argumentos segundo a respectiva importância e relação mútua. Por consequência, critica aqueles oradores que, como o P.^o António Vieira, utilizam um método alegórico. Quanto à poesia, não é para Verney senão uma retórica mais apurada, ou mais florida, que apenas tem por função descrever vivamente as coisas com o fim de agradar; a sua condição fundamental é a verdade, porque aquilo que se sabe ser falso não pode agradar ou interessar o leitor. Verney critica não só os poetas conceptistas da *Fenix Renascida*, mas o próprio Camões pelo emprego da mitologia nos *Lusíadas* e por não terem, segundo Verney, sentido lógico alguns passos da sua lírica.

A prosa incisiva, directa e ao mesmo tempo chã em que Verney faz esta sementeira de ideias não é menos significativa: não há aí o mínimo vestígio do conceptismo barroco, ainda então corrente na poesia e na prosa. Dentro de uma fluência expositiva desafectada, Verney consegue, no entanto, ser um dos mais interessantes prosadores do nosso século XVIII.

OS ÁRCADES

A reacção contra o estilo literário barroco esboça-se já no final do século XVII. Data de 1697 uma tradução da *Arte Poética* de Boileau por D. Francisco Xavier de Menezes, revelando a influência em Portugal do classicismo francês, que vai ser o antidoto do gongorismo. Mas a primeira afirmação notável das novas tendências do gosto literário é o *Exame crítico*

de uma *Silva Poética* de José Xavier Valadares e Sousa, publicado em 1739. Cândido Lusitano, pseudónimo literário do P.^o Francisco José Freire, expõe sistematicamente os princípios da nova estética na sua *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*, em 1748. Enfim, todos estes esforços isolados vieram a convergir na criação da Arcádia Lusitana em 1756, poucos meses depois do Terramoto.

São seus fundadores três jovens bacharéis em Direito, Cruz e Silva, Esteves Negrão e Gomes de Carvalho. Os seus Estatutos, que revelam uma notável compreensão da natureza cooperativa e colectiva do trabalho intelectual, impõem aos sócios uma rigorosa disciplina, estabelecem a crítica mútua e a auto-crítica como princípio fundamental de trabalho e suprimem dentro da academia toda a hierarquia. O nome lembra a Arcádia grega, pais dos pastores; e os respectivos sócios têm de adoptar pseudónimos literários de formação greco-latina, como Elpino Nonacriense (Cruz e Silva), ou Corydon Erimanteu (Correia Garção). A sede é designada pelo nome de Monte Ménalo. A imitação dos modelos gregos e latinos é, com efeito, a principal receita com que se pretendia reformar a poesia portuguesa. Nos modelos da Antiguidade encontravam os Arcades o senso das proporções, da sobriedade, da exactidão, que podiam servir de antidoto contra a luxuriante fantasia do Gongorismo. O lema da associação era «corta tudo o que for inútil» (*truncat inutile*). Entre os seus membros contam-se fidalgos, burgueses em grande número, e até, pelo menos, um «mecânico», barbeiro Domingos dos Reis Quita.

Nas reuniões, onde se dissertava sobre a arte poética, os Arcades partiam do conceito aristotélico da arte-imitação-da-natureza e da ideia clássica de que não há beleza fora da verdade, não sendo a poesia mais do que a maneira de imprimir a verdade, na imaginação. Um dos arcades, Francisco José de Freire, padre oratoriano, preconizou a abolição da mitologia, que outros defenderam como mera transposição estilística de ideias abstractas. Recomendavam os Arcades também a abolição da rima, que pode obrigar a ataraiçar o pensamento, ou pelo menos dificulta a sua expressão. O verso branco (sem rima) foi por eles muito cultivado.

Além dos modelos greco-latinos, os Arcades inspiravam-se nos franceses do século XVII — Corneille, Racine, Boileau, Voltaire, etc.; e dentro da poesia portuguesa pretendiam reatar a tradição quincentista.

Deve-se incontestavelmente aos Arcades a liquidação final do seiscentismo. Mas o Neo-Classicismo que tentaram introduzir não vingou como corrente literária. A produção literária dos Arcades é pobre, se a compararmos com a sua actividade crítica e dela foi sobretudo a de inspiração neo-clássica que se malogrou.

Os poetas arcádicos oscilam entre um convencionalismo solene apropriado à pompa do absolutismo monárquico, que tentava revestir-se da grandeza imperial romana, e por outro lado, o realismo do quotidiano burguês, o prosaísmo, a desmistificação do lirismo tradicional. Do absolutismo monárquico conservavam estes poetas — quase todos funcionários da Administração — a pompa; do Iluminismo, que quase todos professavam, o seu racionalismo anti-barroco e anti-escolástico; e da sua origem burguesa o gosto descritivo de certos ambientes concretos e o tratamento de certos temas.

Assim, Correia Garção (1724-1772), ao mesmo tempo que exhibe na *Cantata de Dido*, imitada de Virgílio, os mármores monumentais onde ressoam os gritos da raça, e que

ornamenta abundantemente com figuras mitológicas os seus galanteios e cumprimentos em verso, vai contando os seus dias e as suas noites prosaicas na sua quinta da Fonte Santa, descrevendo realisticamente os convivas das suas partidas de *whist* e das ceias de chá com torradas no que, aliás, se apoia em Horácio, onde o sentimento burguês do quotidiano tinha que aprender. A rua com os seus barulhos, apertões e despejos, a vida caseira, uma trovoadas, são temas que ele trata de forma directa, sem ornatos, pronunciando o estilo romântico. As suas sátiras e alguns sonetos descritivos conservam hoje muito maior interesse do que os seus versos líricos e odes laudatórias.

Mas já Domingos dos Reis Quita (1728-1770), filho de um comerciante no Brasil e barbeiro, revela preferência por um lirismo bucólico, expresso numa musicalidade fluente.

Os Arcades tinham uma consciência muito viva da função pública e pedagógica do teatro. A imitação dos clássicos gregos na tragédia e também dos latinos na comédia, era o caminho que apontavam, combatendo como inimigo principal o teatro musicado e a tragicomédia. Das várias tragédias que produziram nenhuma vingou, e apenas é hoje lembrada a tragédia *Castro, de Reis Quita*, muito inferior à do seu modelo António Ferreira. As comédias tiveram o grande mérito de tomar por tema a realidade viva dos costumes. Correia Garção surpreende os novos costumes da burguesia em *A Assembleia ou Partida*, em que o ridículo, aliás, recat sobre os preconceitos fidalgos de algumas personagens. É também uma sátira da nobreza a comédia *O Falso Heroísmo*, de Cruz e Silva. De maneira geral estas peças não conseguiram resistir à representação, talvez, em parte, porque contrariavam o gosto do público, azevado quer às comédias espanholas, quer à tragicomédia espectacular.

O mais persistente lutador pela reforma do teatro é o arcade Manuel de Figueiredo (1725-1801), que se propunha criar uma tragédia voltairiana, expressora dos ideais iluministas, e uma comédia burguesa, em que satiriza, quer a fidalguia de sangue, quer os preconceitos e vícios da própria burguesia, dentro de um padrão moral que depreciava a sentimentalidade amorosa. Os catorze volumes das suas obras oferecem um grande manancial de tipos e intrigas, resultante de uma esclarecida observação do meio, mas nenhuma das suas peças chegou a vingar no palco.

O REALISMO SATÍRICO

A parte mais significativa e actual da poesia dos Arcades e seus continuadores é certamente a satírica. Nela encontramos uma vivacidade e convicção que falta em geral na poesia lírica ou pretensamente heróica; e por outro lado um estilo descritivo directo e realista que é já moderno pela sua despreocupação da beleza formal segundo os padrões clássicos.

Dois tipos de sátira podemos distinguir: a sátira do mundo tradicional — sobretudo da Escolástica e dos preconceitos genealógicos, e a auto-ironia em que o poeta deprecia os próprios valores do mundo burguês, que é o seu.

A sátira do mundo tradicional tem o seu melhor exemplo em *O Hyssope*, de António Denis da Cruz e Silva, que foi um dos fundadores da Arcádia. O assunto que lhe dá origem

é um dos exemplos numerosos das questões de «precedências» tão características da sociedade hierarquizada do século XVII: o bispo de Elvas zanga-se com o deão por aquele se recusar a entregar-lhe o hissope à porta da Catedral. Segue-se uma larga discussão bizantina, mas furiosa, em que razões fútilmente escolásticas e canónicas são dadas de parte a parte. A obra apresenta-se como uma paródia do estilo épico, com abundância de alegorias simbolizadoras dos vícios sociais e mentais do seiscentismo, tendo por modelo o *Le Lutrin* de Boileau. O Autor ataca de forma directa e frontal a ideologia escolástica dominante, o estilo gongórico e a sociedade clérico-feudal que lhes serve de esteio.

A auto-ironia é pelo contrário a veia dominante nas *Poesias* de Paulino Cabral de Vasconcelos, abade de Jazente (1719-1789), membro da Arcádia portuense em que a sátira e o lirismo misturam as suas águas. O Autor conta as peripécias dos seus amores de forma narrativa sem a preocupação de os embelezar, fala da sua decadência física que o incapacita para as lides amorosas, faz o elogio fúnebre dos seus cães de caça, e satiriza os novos costumes burgueses em nome do passado. Tem por vezes descrições paisagísticas e de ambiente que lembram as de Garção, do mesmo género. Mas corre ainda por vezes nos seus versos um filão de chocarnice e de erotismo clandestino que vem já de Gregório de Matos e de Tomás de Noronha, que também aparece em Garção e que persiste em numerosos poetas do século XVIII, particularmente em Bocage. Esta poesia clandestina era a contrapartida da pureza ostensiva do lirismo nobre, e o grande passo dado no século XVIII foi abolir essa duplicidade pela criação do realismo expressivo do instinto.

NICOLAU TOLENTINO

O representante máximo do realismo satírico burguês oitocentista é Nicolau Tolentino de Almeida (1741-1811), que aliás devemos colocar entre os cultores da auto-ironia.

Professor de Retórica nas escolas régias de criação pombalina, depois oficial de secretaria, a burguesia a que pertence é o objecto dos seus sarcasmos. Manteve-se sempre à margem das academias numa atitude desdenhosa e solitária, mas na sua obra deu-nos o mais nitido espelho da sua época. Nela vemos o hotequim onde se joga o bilhar ou as cartas, onde um poeta recita as suas composições para os companheiros de mesa; os rapazes peralvilhos e ociosos, de elegância barata; as moças que se enfeitam extravagantemente; o namoro burguês, os chás ao serão, refervidos sete vezes, onde as *toilettes* são pretensiosas e pelintras; as modinhas brasileiras; as discussões à esquina da rua sobre política mundial — toda uma sociedade onde se move o poeta, que afecta desprezá-la enquanto mendiga a protecção do senhor fidalgo. A Burguesia, tal como ele a retrata, é mesquinha, avara, sem gosto, sem horizontes. É verdade que Tolentino não se atreveu a descrever a nobreza, de que dependia. Mas este sentimento de dependência, incompatível com a sua consciência social de burguês, reflecte-se na amargura mascarada de cinismo que dá o tom à sua obra. E por outro lado os seus ideais burgueses manifestam-se, embora assumindo geralmente a forma do paradoxo, numa ou noutra crítica de carácter ideológico. É o caso da sátira *A Guerra*, em que é flagrante o acento do iluminismo.

Tolentino, que herdou o sentido do quotidiano e do concreto inaugurado pelos Arcades, sabe dar com subtilidade e inesperado o contraste entre os sentimentos guindados e convencionais e a realidade às vezes sórdida que eles recobrem. Tem, por outro lado, a arte de demonstrar o disparate de uma ideia desenvolvendo impassivelmente as suas consequências até ao absurdo, como quando na sátira citada finge fazer o elogio da guerra. É muito notável a sua capacidade de caracterização de tipos, quer pela adjectivação, quer pela fixação dos gestos e feições típicas. Nesta arte Tolentino só terá um rival em Eça de Queiroz.

FILINTO ELÍSIO E A PERSISTÊNCIA DA ESCOLA ARCÁDICA

Os poetas portugueses continuam a formar-se na escola arcádica até muito depois de entrado o século XIX. Garrett será ainda um arcade nos seus primeiros tempos. É dentro da problemática dos Arcades que o P.^o José Agostinho de Macedo (1761-1831) empreende a série dos seus poemas de divulgação da ciência newtoniana, como *A Meditação*, *A Natureza*, *Viagem Extática ao Templo da Sabedoria*, *Newton*. Nestes poemas de intenção didáctica o Autor pratica a teoria segundo a qual a Poesia apenas difere da prosa quanto ao estilo e não quanto ao conteúdo. Por outro lado, retomou uma velha polémica dos primeiros tempos da Arcádia Lusitana abolindo, nos seus poemas, a mitologia. Não obstante a sua posição política reaccionária, deixa transparecer claramente a influência do Iluminismo, como quando diz que a natureza estava imersa em trevas antes que Deus tivesse criado Newton. No poema *O Oriente* pretende emendar Camões, retomando a crítica já esboçada por Verney, refazendo os *Lusiadas* sem mitologia.

O último grande paladino da escola arcádica e porventura também o seu representante mais típico é o P.^o Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), mais conhecido pelo pseudónimo arcádico Filinto Elísio.

Filho de um fragateiro e de uma varina, frequentou a roda da marquesa de Alorna. Foi um dos principais animadores da «guerra dos poetas». Denunciado à Inquisição pela própria mãe, induzida pelo confessor, e escapando por um triz aos esbirros, fixou-se em França sustentando-se de traduções, das edições das suas obras e de lições de português, relacionado com outros emigrados e com literatos franceses, entre eles Lamartine. Como tradutor, Filinto introduziu em Portugal a influência de Chateaubriand e tornou acessível a Garrett o Oberon, de Wieland, que servirá de modelo à *D. Branca*.

Nas suas epístolas, odes e epigramas, Filinto ocupa-se largamente de teoria literária. Segundo ele, só é bom em verso aquilo que também seria bom em prosa, e o talento do poeta consiste no sábio labor da língua, no conhecimento profundo do vocabulário, na «valentia», isto é, na propriedade, expressividade e relevo dos termos empregados, termos que, por outro lado, ele queria autenticamente portugueses, arcaicos até, se preciso. Como em poucos poetas portugueses, perpassa nos versos vigorosos de Filinto o prosaísmo da vida quotidiana, o quarto sem lume, a velhice solitária, as evocações das gulodices e das festas

distantes da Pátria, e há também um robusto sentimento plebeu na sua luta contra a adversidade, na sátira justiceira com que ataca as instituições e os homens que oprimem a Pátria e na indomável confiança na vitória final da liberdade e da razão.

Os seguidores de Filinto, os «filintistas», opõem aos de Bocage, ou «elmanistas», a sobriedade, o conhecimento da língua, o domínio da expressão do seu mestre, em contraste com a fluência, muitas vezes à deriva e sem grande fundo, da poesia bocagiana.

BOCAGE

Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) é talvez o poeta que mais deu que falar de si neste final de século pelo seu inconformismo ruidoso e pela facilidade da sua veia poética. Filho de um magistrado, seguiu a carreira da Marinha, fez uma viagem a Goa, passando pelo Rio de Janeiro, desertou, regressou a Lisboa e retomou uma vida dissipada de boémia literária. Fez parte da Nova Arcádia, fundada em 1790 mas malquistou-se com os confrades, especialmente com o P.^o José Agostinho de Macedo. Suspeito de simpatias pelos ideais da revolução francesa foi preso por mando do intendente Pina Manique, e, depois de um processo, enviado em reclusão para uma casa da Congregação de S. Filipe Néri, onde se reconciliou com os frades e donde saiu curado da boémia, para consagrar as últimas forças ao trabalho de traduções, com que sustenta a irmã.

O que há de mais anunciador dos novos tempos na sua obra é a hipertrofia da personalidade. Bocage retrata-se, autobiografa-se em verso, apresenta-se como um homem providencial, providencialmente perseguido pela desgraça, como o seu modelo Camões; dá-nos conta dos seus remorsos e dos seus terrores da morte. Assume o ser de quem derrama o ouro da sua inspiração, como um deus, pelos admiradores numerosos perante quem improvisava os versos.

Casa-se perfeitamente com esta atitude o tom declamatório, tribunicio, ajudado por um ritmo fácil, um pouco relaxado, e por um estilo fácil, que ora descai no termo vulgar ou mesmo na obscenidade, ora se guinda às alusões mitológicas e ao fraseado clássico. O arrepto da época marcou também a obra de Bocage em passos como aquele em que saída a revolução que já raia além-fronteiras, mas tarda a dissipar o «despotismo feroz que nos devora».

Mas sob outros aspectos a obra de Bocage é muito menos moderna que a de Tolentino e outros poetas contemporâneos. Não conseguiu assimilar o realismo burguês destes seus confrades. O estilo clássico nobre, aliás um pouco degradado pela facilidade, e o estilo chocarreiro da poesia clandestina continuam a subsistir nele como veias distintas. Falta-lhe a visão exacta e serena da vida quotidiana. Percebe-se que a sua facilidade versificatória o desencaminhou da procura de um estilo correspondente à nova atitude perante a vida. Algumas das suas composições salvam-se no entanto pela vibração patética.

Este conjunto de características deu a Bocage considerável prestígio entre os românticos portugueses do princípio do século XIX. Herculano resumiu provavelmente uma impressão colectiva quando escreveu que Bocage trouxe a poesia dos salões para a praça pública. Nele

encontramos, efectivamente, sobretudo na sua vida e no tom geral da sua obra, algumas características pré-românticas.

OSÉ ANASTÁCIO DA CUNHA

Por tudo o que ficou apontado, os Arcades e sua escola preparam o Romantismo. A sua revolução literária foi talvez mais longe do que eles mesmos pensaram, e o Neo-Classicismo que utilizaram como antidoto do Gongorismo não era mais que o odre velho de um vinho novo. Mas se a vida quotidiana entra nos seus versos, se o realismo descritivo substitui neles o estilo clássico embelezador e indirecto, também é verdade que o mundo que descrevem com alguma novidade é o mundo exterior, susceptível de caricatura. O mundo dos sentimentos está fora do ângulo visual de Tolentino, e quando aparece em Bocage, Filinto Elisio, ou mesmo em Garção, é ainda de forma convencional e revestido do estilo clássico. Na expressão do amor, em particular, os Arcades nada trazem de novo. Para eles, o amor, quando existe, é um sentimento superficial ou um simples tema retórico, pretexto para ressuscitar as ficções rissonhas da Antiguidade: os Cupídeos, Vênus, Ninfas, Sátiros, etc. Bocage acrescenta a este quadro certa vibração patética inspirada sobretudo pelo sentimento do ciúme. Tomás António Gonzaga sai do molde convencional para introduzir a sinceridade de um programa burguês de vida, sem todavia ultrapassar os prolegómenos do galanteio e do antegoço.

O primeiro poeta que introduz um conteúdo novo no lirismo amoroso é o Dr. José Anastácio da Cunha (1744-1787), oficial de artilharia, lente de Matemática, muito versado na literatura inglesa, e que graças às suas opiniões liberais foi condenado pela Inquisição. Nos seus poemas canta o seu amor por uma camponesa. Todas as ficções construídas em volta do amor desde os provençais, tendentes a idealizar a mulher como objecto passivo no desejo masculino, são anuladas na onda carnal em que os dois amantes se dão reciprocamente, sentindo-se ao mesmo tempo iguais e identificados. O poema *O Abraço*, em que este sentimento se exprime intensamente, num estilo sem eufemismos, com grande recurso a exclamações, interrogações, procurando corresponder ao ritmo emocional, permanece como uma das peças mais notáveis da lírica amorosa portuguesa. Só com as *Folhas Caidas* se voltará a encontrar de novo uma poesia em que a linguagem do instinto se liberta tão completamente da expressão convencional.

Atribui-se a este autor um poema muito conhecido nos inícios do século XIX, *A Voz da Razão*, em que se exprime de maneira angustiada o conflito da educação católica tradicional com o racionalismo iluminista. Pelas suas numerosas relações com estrangeiros, especialmente ingleses, e pelo seu conhecimento da literatura inglesa, Anastácio da Cunha foi um veículo de correntes precursoras do Romantismo englobadas na expressão «Pré-Romantismo».

O BRASIL E A LITERATURA PORTUGUESA

Também no Brasil distante se reflectiu esta difusão do gosto literário. Formou-se em Minas Gerais um grupo de poetas que, embora seguindo a escola arcádica, podem já considerar-se brasileiros pela presença nas suas obras do ambiente natural e humano característico da região. A este conjunto pertencem dois poemas épicos, o *Uruguay* (1769) de José Basílio da Gama, mineiro, e o *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão, também mineiro. Em ambos se encontra certa cor local e a apologia do «bom selvagem», ideia característica do Iluminismo. O segundo apresenta quadros do folclore brasileiro, e até palavras do vocabulário indígena.

Entre os principais responsáveis pela conspiração autonomista chamada Inconfidência Mineira contam-se os poetas Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto e o Dr. Tomás António Gonzaga, autor de um dos livros de poesia mais lidos e editados na língua portuguesa, a *Marília de Dirceu*.

Gonzaga, natural do Porto, mas criado no Brasil (1744-1810), canta os seus amores com a senhora com quem pretende fazer ninho, ter serões calmos de estudioso e gozar uma velhice amparada — todo um conjunto de sentimentos tipicamente burgueses, que nos deixam a imensa distância da galantaria aristocrática e até do convencionalismo arcádico. Pode considerar-se um dos criadores do estilo poético do namoro pequeno-burguês, tendo um digno continuador em João de Deus. Por outro lado, procura no ambiente em que vive, na paisagem dos negros que arrancam o ouro das minas e o joeiram, dos matos queimados pelos arroteadores da terra, do preparo do tabaco, da cana-de-açúcar, as imagens com que exprime os seus sentimentos ou embeleza o verso. Este sentido do concreto está dentro do realismo arcádico e do estilo directo, quase familiar, também buscado pelos Arcades e que teve talvez a sua mais acabada realização em Gonzaga e Tolentino.

Teve grande voga e influência em Portugal o P.º Domingos Caldas Barbosa, animador das assembleias literárias lisboetas, que trouxe do Brasil o gosto das «modinhas» e do «lundum». Os seus versos destinados ao canto, reunidos na *Viola de Lerenó*, caracterizam-se por uma ingenuidade atrevida, por um estilo oral, desarticulado, com frases feitas, incoerências e exclamações tipicamente «brasileiras».

A presença do Brasil na literatura manifesta-se não apenas nos poetas que de lá vêm, como também nos que de cá vão para lá. É o caso de Cruz e Silva, que como juiz condenado à morte e a outras penas os seus confrades mineiros envolvidos na conspiração da Inconfidência. A paisagem tropical, com a sua fauna e flora e os nomes característicos, influenciou profundamente uma parte da sua lírica.

5.7 Almeida Garrett e Alexandre Herculano

“O Romantismo é um amplo movimento que abrange numerosas literaturas e um longo período histórico. Apresenta variados aspetos e variadas formas de literatura para literatura e de época para época, aspetos e formas que são até contraditórios entre si. Importa não nos deixarmos enredar por essas diversidades e, por outro lado, considerá-lo como um facto histórico situado no tempo e no espaço.

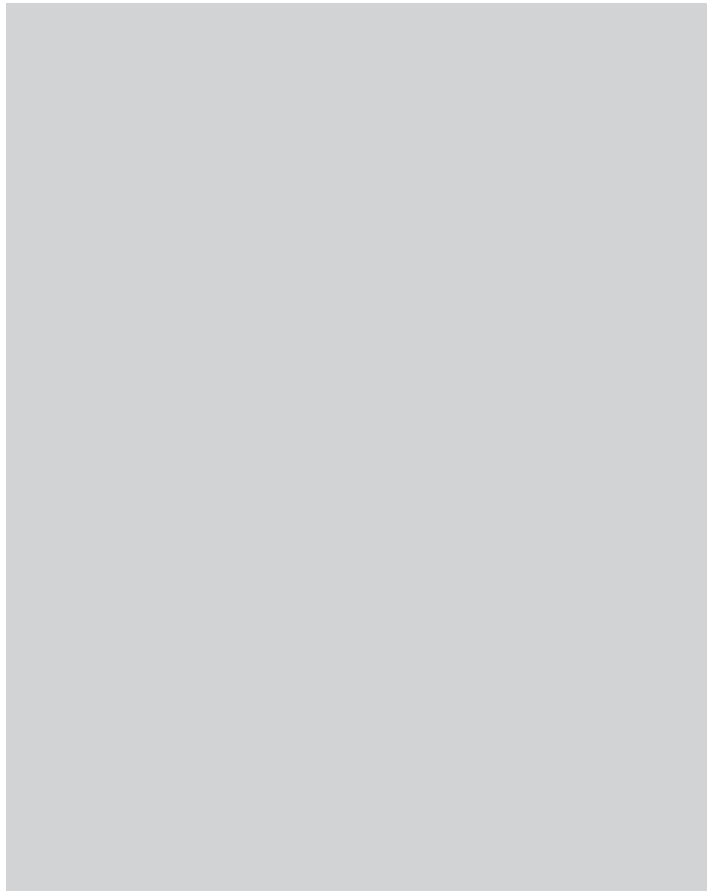
Ora, deixando de lado outras discussões prévias que o assunto implica, pensamos que o Romantismo se deve caracterizar em função das relações entre o escritor e o público em dado momento da história da civilização europeia ocidental. Abreviando: o Romantismo é a expressão literária da época em que o escritor entra em contacto com as massas burguesas em fase de ascensão”.

António José Saraiva, “Garrett e o Romantismo”, in António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Publicações Europa-América, 3.ª Edição, Lisboa, 1972, Vol. II, p. 54 (publicado inicialmente in *Vértice*, n.º e ano não identificados).



5.7.1 “Génese do Romantismo em Portugal”

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 131-133.



XI

O aparecimento do Romantismo em Portugal está ligado à transformação revolucionária da sociedade portuguesa no primeiro terço do século XIX. Os primeiros grandes românticos são soldados da Revolução, emigrados que regressavam debaixo de fogo e romperam com todas as tradições, não apenas na sociedade mas na cultura, com vista a instaurar em Portugal um novo mundo ao nível dos países mais adiantados da Europa — a Inglaterra e a França.

Deve no entanto notar-se que anteriormente à revolução liberal se vinham acumulando temas, formas de sensibilidade, aspirações a um novo estilo que prenunciavam a viragem levada a cabo pelos primeiros românticos. Já os Arcades buscavam um estilo mais directo, descritivo e individualizante, combatendo nas suas raízes o estilo clássico, que todavia não deixavam de cultivar. Alguns dos futuros românticos, como Garrett, aprenderam na escola arcádica a libertar-se do estilo clássico. Nicolau Tolentino, com o seu descritivismo caricatural, a sua capacidade de caracterizar circunstanciadamente pessoas e situações, a sua visão realista, a sua ironia burguesa, está inteiramente fora da tradição clássica. O mesmo, em parte, se pode dizer de Filinto Elísio, que foi o principal mestre de Garrett. Quanto a Bocage prenuncia um outro aspecto do Romantismo:

o egocentrismo e o confessionalismo; o seu estilo, mais retórico que o de Tolentino e o de Filinto, mostra todavia que o sistema clássico de vocabulário e de símbolos poéticos está em plena decomposição. Para não falar de um autor que só a cronologia nos impede de chamar romântico, José Anastácio da Cunha.

Deve-se também aos Arcades a primeira definição da literatura como função social e nacional, ideia que será essencial nos primeiros românticos. A campanha no sentido de fazer da literatura um instrumento de transformação nacional, e sobretudo a campanha para a criação de um «teatro nacional», são iniciadas com grande determinação por Garção, Figueiredo e outros Arcades: Garrett e Herculano limitaram-se a receber o facho.

Estes aspectos literários, precursores do Romantismo, devem-se a que em Portugal, como em vários outros países europeus, ocorriam, apesar da resistência do feudalismo dominante, profundas transformações de estrutura. O Romantismo é, na sua raiz, o resultado do acesso das massas burguesas à literatura. Ora este fenómeno vinha-se processando em Portugal, como o atesta o surto do jornalismo, que nasce em meados do século XVII, e se desenvolve durante o século XVIII, apesar dos esforços do poder central para manter sob controle rigoroso as publicações periódicas. As sátiras de Tolentino mostram-nos a presença de uma opinião pública interessada nos acontecimentos internacionais.

Disso dá também testemunho o desenvolvimento da Imprensa periódica, sobretudo a partir de 1820. Nos dez anos que precedem a revolução de 1820 há uma média de quatro novos jornais por ano, incluindo os aparecidos no Brasil e em Londres. Nos anos de 1820-1823 essa média eleva-se para 30. Naturalmente que a reacção miguelista faz baixar este número: mas a pressão mantém-se, e em 1836 vêem a luz 60 jornais novos. As publicações mais ou menos periódicas serviram até de arma contra a invasão das ideias liberais. O P. José Agostinho de Macedo, feroz defensor da tradição, foi principalmente um grande jornalista, e nisso, sem dar por tal, um representante dos novos tempos. Foi também no jornalismo que começou a ganhar notoriedade Almeida Garrett, redactor de *O Português* e de *O Cronista*. O gosto das publicações periódicas, dos panfletos em série e de outras formas de literatura para camadas relativamente amplas de público acompanha os emigrados no estrangeiro. Em Inglaterra, sobretudo, multiplica-se este género de publicações, e tiveram grande repercussão jornais como o *Campeão Português*, *O Chaveiro Liberal*, *O Observador*.

Outro sintoma da transformação em curso são os novos ambientes em que decorre a vida do escritor, já anteriormente assinalados: os círculos e tertúlias literárias que se constituem à margem das academias, como o grupo da Ribeira das Naus, os cafés, descritos por Tolentino. Os salões literários, como o da Marquesa de Alorna, estão abertos a plebeus, como o jovem Herculano, e antes dele Filinto Elyrio. O mecenatismo continua a ser um recurso para os escritores, mas não o único. Alguns encontram um ganha-pão no jornalismo, e multiplicam-se as traduções. O mecenatismo aristocrático está evidentemente em decadência, e o escritor começa a sentir a presença de um público massivo.

Sobre os sentimentos da burguesia ilustrada, a partir do final do século XVIII, depõe a actividade da Inquisição contra os «pediteiros livres» e a campanha de Pina Manique. Não se perseguiram já os «cristãos-novos» desde o meado do século XVIII, nem se processavam

casos de magia ou de heresia religiosa. Trata-se agora de impedir o alastramento dos simpatizantes com a Revolução francesa de 89, os ímpios, os alviro-pensadores.

É neste contexto novo que se vem inserir a reforma literária dos emigrados.

A primeira grande vaga de emigração deu-se a seguir à abolição da constituição de 1820 pelo golpe de estado da Vilafrancada, no ano seguinte. Ainda então se não afirmara a escola romântica francesa. M.^{re} de Staël divulgava em França, já desde 1800, a teoria literária do Romantismo alemão, e Chateaubriand era a grande figura do Pré-Romantismo. Mas já a Inglaterra conhecia duas gerações românticas, a de Wordsworth e Coleridge, e a de Byron e Shelley. Os autores ingleses de maior voga eram Byron, o poeta do individualismo, e Walter Scott o evocador de uma Idade Média colorida e idealizada.

A segunda grande vaga da emigração situa-se entre 1825, ano da aclamação de D. Miguel e da Belfastada, tentativa malograda de revolução a partir do Porto, e 1831, ano da revolta reprimida do Quatro de Infantaria. Estava então em pleno florescimento o romantismo francês, com Lamartine, Musset, Victor Hugo e os historiadores Thierry e Guizot.

Os emigrados repartiram-se entre a França e a Inglaterra. Tiveram a sua literatura, a sua imprensa e até o seu teatro. É em plena emigração, em 1825 e 1826, que se publicam os poemas de Garrett *Camões* e *D. Branca*, e em 1828, em Plymouth, representa-se o *Canção* do mesmo Autor. Alguns dos emigrados, como Garrett, levavam já a sua formação literária acabada; outros, como Herculano estavam no início da juventude, e educaram-se em parte durante os meses ou anos de exílio.

Habitualmente data-se o nascimento do Romantismo português de 1825, ano da publicação em Paris do *Camões* de Garrett. Esta obra, porém, estilisticamente, cabe toda nos moldes arcádicos; e mesmo na *D. Branca* a declaração de rompimento com a mitologia clássica não é novidade, porque alguns dos Arcades tinham já sustentado a abolição dessa mitologia. Este último poema tem por modelo uma obra pré-romântica alemã traduzida por Filinto Elyrio, o *Oberon* de Wieland. Por outro lado estes primeiros poemas de Garrett ficam isolados e não encontram eco imediato.

O Romantismo só se tornou efectivamente uma corrente literária, um fluxo contínuo, a partir do regresso dos emigrados, com a vitória dos Liberais na guerra civil de 1832-1834. A primeira campanha teórica para fazer vingar a teoria romântica é realizada em 1835 por Herculano, nas colunas do *Repositório Literário*, do Porto. O primeiro grande órgão do Romantismo é o *Panorama*, também dirigido por Herculano, que aparece em 1837. Os *Canções de Barilo*, de Castilho (1836), imitação desmiolada e involuntariamente caricatural dos temas e do estilo românticos, mostra que nessa data os escritores que queriam exhibir-se à *la page* apostavam já no cavalo do Romantismo. Enfim, a campanha para a fundação de um teatro nacional inicia-se em 1837, sob o governo de Passos Manuel e graças ao impulso de Garrett, que, em 1838, com *Um Auto de Gil Vicente*, se mostra decidido a introduzir no palco formas totalmente novas. É, pois, entre 1835 e 1837 que deve datar-se a introdução do Romantismo em Portugal. Deve-se essa introdução a dois emigrados, um já inteiramente formado nos moldes do Romantismo: Herculano; outro, de educação arcádica, mas convertido ao novo gosto literário: Garrett.

5.7.2 Garrett

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 134-152.

XII

G A R R E T T

BIOBIBLIOGRAFIA

Garrett nasceu no Porto em 1799 e chamava-se João Leitão da Silva. O apelido exótico por que é conhecido foi por ele acrescentado a pretexto de um parentesco distante com uma ascendente paterna de origem irlandesa. O pai era proprietário na Ilha Terceira e funcionário superior da Alfândega. A mãe, filha de negociantes minhotos enriquecidos no Brasil. Havia vários eclesiásticos na família.

Criou-se no Porto, até que as invasões francesas forçaram a família a instalar-se nas suas terras na Terceira, em 1811. Destinado à carreira eclesiástica, recebeu uma esmerada educação literária de um tio bispo, erudito arcade, Frei Alexandre da Sagrada Família. Mas preferindo a carreira jurídica matriculou-se na Universidade de Coimbra. Com o pecúlio arcádico recebido do tio, compõe para o teatro académico tragédias, como *Nerxes*, *Lucrécia*, *Afonso de Albuquerque*, *Méropé*, e ao mesmo tempo odes, sonetos, fábulas e composições líricas diversas. O seu modelo literário é Filinto Elísio.

Garrett — já então adoptara o sobrenome aristocratizante — solidariza-se com os ideais liberais, que entusiasma de modo geral toda a Academia. Em 1820 a Academia aplaude a Revolução; Garrett contribui para a entusiástica torrente de discursos e poemas que o acontecimento desencadeou em Coimbra, e participa também na organização revolucionária dos estudantes. Escreveu nesta época a sua primeira obra de certo fôlego, uma história em verso da pintura, intitulada *O Retrato de Vénus*.

Neste mesmo ano de 1820, acabado o curso, ingressa na carreira burocrática e fixa residência em Lisboa, onde casa com uma menina de 15 anos.

É ainda o entusiasmo vintista que lhe inspira a tragédia *Catóo*, representada em Lisboa por um grupo de amadores, com um êxito que se repetiu noutras cidades, e ainda em 1828 entre os emigrados em Plymouth. Dentro do mesmo espírito, pronuncia a criação fúnebre do principal herói da revolução, Fernandes Tomás.

Em 9 de Junho de 1823, um golpe de Estado conhecido pelo nome de «Vilafrancada» aboliu a Constituição de 1822. Com muitos outros liberais perseguidos, Garrett embarca para a Inglaterra. Daqui, a necessidade de angariar o pão leva-o para o Havre, onde se empregou como correspondente comercial, e escreveu o *Camões* (1825) e a *D. Branca* (1826). Neste último poema, que aparecia como obra póstuma de F. E. (Filinto Elísio), faz Garrett uma espécie de declaração de adesão ao Romantismo. Fora vivamente impressionado pela literatura inglesa, especialmente pela ressurreição do folclore tradicional e por Walter Scott. É ainda em Inglaterra que empreende a sua primeira composição «romântica», *O Magrão*, depois perdida.

A morte de D. João VI e a outorga da Carta Constitucional por D. Pedro IV em 1826, permitiram-lhe regressar a Lisboa. Lança-se intensamente na campanha eleitoral desse ano, publicando uma *Carta de guia para eleitores, em que se trata da opinião pública, das qualidades para deputado e do modo de as conhecer*, fundando, em colaboração, o jornal *O Português*, e, sozinho, *O Cronista* (1826). Atacado ferozmente pelo Padre José Agostinho de Macedo, principal mentor da contra-revolução, *O Português* foi suspenso e os seus redactores estiveram encarcerados durante três meses. Pouco depois entrava D. Miguel em Portugal e restaurava-se o antigo regime (Maio de 1828). Em Junho, Garrett saía de novo para a Inglaterra.

Os emigrados portugueses guerreavam-se entre si: um grupo, chefiado pelo futuro Duque de Palmela, inclinava-se para um compromisso com o miguelismo; outro grupo, em que se destacavam Manuel e José Passos, preconizava a intransigência e a restauração da Constituição de 22, mais democrática que a Carta de 26. Esta polémica, deu origem a toda uma literatura de jornais e folhetos. Em 1827 com José Ferreira Borges, redigiu Garrett o jornal *O Chaveco liberal*, da ala esquerda. A Revolução Francesa de 1830 deu novo alento aos emigrados, e Garrett publicou a esse propósito um opúsculo de análise da situação portuguesa e das perspectivas de futuro da revolução em relação com a situação europeia, sob o título *Portugal na balança da Europa*. No ano seguinte vêmo-lo redigir sob a orientação de Palmela o jornal *O Precursor*. A chegada à Inglaterra da jovem rainha D. Maria leva-o a escrever em sua intenção um tratado pedagógico: *Da educação* (1.º volume, 1829). Continuava entretanto interessado no movimento romântico e especialmente no romanceiro popular que lhe inspira a *Adozinda* (1828).

Incorporou-se na expedição de D. Pedro, intervalando o seu serviço militar com o de gabinete. Trabalhou sob as ordens de Mouzinho da Silveira. No cerco do Porto, a crença no que ele próprio afirma, deu começo a *O Arco de Sant'Ana*.

Os emigrados enfrentavam no seu regresso a tarefa gigantesca de reconstituir um Estado derrubado por um terramoto. Secretário de uma comissão encarregada de propor um plano geral de educação e ensino público, Garrett elaborou um projecto que não chegou a ser promulgado, e pouco depois voltava ao estrangeiro como Encarregado de Negócios e cônsul-geral em Bruxelas.

No regresso entrou em guerra com o governo conservador, contra o qual fundou *O Português Constitucional* (Junho de 1836), ajudando a preparar a atmosfera donde saiu a Revolução de Setembro.

Passos Manuel, o chefe deste movimento da pequena burguesia contra a oligarquia política instalada desde 1833, chamou Garrett a colaborar nas largas reformas culturais que planeava. Incumbiu-lhe a missão de «propor um plano para fundação e organização de um teatro nacional», segundo reza o decreto respectivo. Garrett apresentou um projecto de decreto-lei, que foi pouco depois promulgado: e nomeado «Inspector geral dos teatros», encarregou-se de o levar à prática em todos os pormenores. A sua acção intensa e multiforme visava especialmente três pontos que lhe pareceram essenciais: um edifício para o teatro nacional (o actual teatro de D. Maria II, em Lisboa); uma escola para formar artistas (o Conservatório) e a enação de um repertório dramático português estimulando por concursos e uma boa crítica os escritores nacionais. Este último objectivo atraiu de novo ao teatro, mas agora dentro de moldes inteiramente diferentes, de acordo com a teoria exposta por Victor Hugo no prefácio do *Cromwell*. Escreve o *Auto de Gil Vicente* em 1838, *D. Filipa de Villena* em 1840; *O Aljube de Santarém* em 1842.

Acumulava com estas múltiplas ocupações a actividade política no Parlamento. A sua posição partidária é flutuante, pois no Parlamento de 1839, de maioria Cartista (isto é, conservadora), virou as baterias contra os seus antigos amigos Setembristas no famoso «Discurso do Porto Pireu».

A ditadura instaurada pelo golpe de Estado de Costa Cabral em 1841, obriga-o a retirar-se da vida pública e pôr termo à sua tarefa de Inspector geral dos teatros, cargo de que foi demitido. Voltou à oposição, mas manteve-se à margem das sucessivas tentativas revolucionárias e das insurreições intermitentes contra a ditadura cabralista. Abre-se para Garrett a época mais fecunda da sua carreira de escritor, e também a de mais intensa vida passional. Separado da mulher, faz vida conjugal, desde 1837 com uma menina de distinta família, que morreu com 20 anos, deixando-lhe uma filha. Em 1844, a sua paixão pela inspiradora das *Folhas Cuidas*, casada com uma importante personagem da aristocracia e da alta finança, provoca escândalo nos meios mundanos de Lisboa. É entre 1843 e 1850 que é produzida a série das grandes obras: *Frei Luís de Sousa* (1844), *Viagens na Minha Terra* (1846), as *Flores sem Fruto* (1845) e *Folhas Cuidas*, publicada em 1853, mas de factura anterior. Tudo o que Garrett escrevera até então parece obra de aprendiz aplicado e sem miolo humano, em comparação com as obras deste período. Mas elas não se isolam da actualidade política: a censura de Costa Cabral impediu durante alguns anos a representação do *Frei Luís de Sousa*, por ver nesta obra um ataque disfarçado à Espanha e ao Núncio; *A Sobrinha do Marquês* é anti-jesuítica (1848). *O Arco de Sant'Ana* ataca a aliança da reacção clerical com os potentados económicos (1.º volume 1845, 2.º 1850). Em 1843 sai o 1.º volume do *Romanceiro*, preparado já anos antes.

Em 1851 o movimento de Regeneração promovido por uma coligação de Setembristas e Cartistas moderados, trouxe novamente Garrett à vida pública. Funda um novo jornal, *A Regeneração*; é nomeado Visconde, Par do Reino (1851). Em 1852 entra como Ministro dos Negócios Estrangeiros num governo que conseguira a adesão de alguns Setembristas. A ostentação do título de Visconde por parte de um antigo Setembrista que combatiera os «barões» novos-ricos do Liberalismo suscitou reparos de que Garrett se defendeu

no prefácio do 2.º volume dos *Versos*, alegando que nunca professara «as hipócritas doutrinas do nivelamento social».

Em 1853, incompatibilizado com o governo regenerador, Garrett volta ao seu refúgio literário, empreende a redacção de um romance de ambiente em parte exótico. Neste trabalho o surpreendeu a morte em 9 de Dezembro de 1854. Estava pobre e cheio de dívidas, mas conservava o estilo de vida de um aristocrata de bom gosto.

GARRETT E OS ÁRCADES

Garrett só veio a conhecer o Romantismo quando já estava formado na escola dos Arcades. Familiarizou-se com os poetas latinos, principalmente com Horácio; leu, através de traduções, clássicos gregos, e em primeira mão a tragédia clássica francesa (Racine, Corneille, Voltaire) e, mais do que esta, a italiana (Alfieri, Goldoni, Maffei); conheceram também os clássicos quinhentistas portugueses, sobretudo Camões e Ferreira. De entre os contemporâneos, o seu grande ídolo foi Filinto Elisio. Nas composições juvenis seleccionadas para a *Lírica de João Mínimo* (1.ª ed. 1829) e nas *Fábulas* (editadas em 1835 no Livro II dos *Versos*), composições tipicamente arcádicas, Filinto não só é imitado mas apontado como modelo; ser igual a Filinto é a ambição manifestada pelo aprendiz de poeta, em 1817, na ode dedicada ao aniversário do mestre, e em 1819 na que é dedicada à sua morte.

Esta formação arcádica, depositou na personalidade literária de Garrett um estrato resistente e definitivo. A ela deve, porventura, o seu profundo conhecimento da língua e do verso, a sua perfeita posse do *métier* literário.

Mesmo depois da publicação de *Camões* e da *D. Branca*, Garrett continua a pôr o problema da reforma literária nos termos em que o tinham posto os Arcades. Segundo ele, os autores românticos e pré-românticos só viriam dar razão ao movimento arcádico na luta contra o gongorismo. No prefácio da *Lírica de João Mínimo*, Horácio e seus imitadores, que «fazem odes com senso comum», aparecem aliados aos «preséritos da escola de Gessner em que tudo é natureza e verdadeira imitação dela»; sendo ambos alvo do ataque da «antiga escola Marino-gongorístico-italo-castelhana que resistira aos esforços de Garção e Dinis», que «lutou com Filinto e filintistas» e com os «restauradores das simplicidades camõesinas e mirandinas». De um lado estão, pois, os gongóricos, que revivem nos «elbanistas» isto é, nos seguidores de Bocage; do outro lado os discípulos de Horácio, Garção, Dinis e Filinto, juntamente com os autores «a que chamam românticos». De um lado, a imitação da natureza, o senso comum, a expressão ao serviço da verdade; do outro lado a retórica oca, o falso brilho. Dir-se-ia que para Garrett os românticos vêm continuar o combate dos Arcades contra o Barroco. Tal é o significado do Romantismo para Garrett em 1828, no prefácio da *Lírica de João Mínimo*.

Ainda no mesmo prefácio, pela boca de João Mínimo, Garrett expõe o que chama o seu «credo poético nacional». O primeiro ponto dele é o estudo e a imitação criteriosa dos poetas quinhentistas e setecentistas, rejeitando portanto os seiscentistas. O segundo ponto

diz respeito à imitação dos poetas estrangeiros, que deve ser feita comedidamente e nacionalizando-os. Ambos estes pontos estavam no programa dos Arcades e tinham sido tratados por Garção no monte Ménalo. Quanto às «escolas diversas», João Mínimo pergunta: «que quer dizer horacianos, filintistas, elbanistas, e ultimamente clássicos e românticos? Quer dizer tolice e asneira sistemática debaixo de diversos nomes». Para Garrett, com efeito, estes nomes designam diversos «géneros» de poesia, cada um dos quais tem o seu modelo mais próprio: Horácio é modelo inigualável para as odes de certo tipo; Bocage para sonetos ou epigramas; Filinto para «sublimes reptos líricos». Se um assunto é clássico, é pelos modelos clássicos que o poeta deve afinar a lira; mas se é moderno e nacional, não pode deixar de ser tratado segundo o «género romântico». Em resumo, o preceito essencial da poesia arcádica e do classicismo em geral, o preceito da imitação dos bons modelos, continuava válido para Garrett, e ele não percebia, depois de ter escrito o *Camões* e a *D. Branca*, que era justamente esse preceito que os Românticos repudiavam em nome da espontaneidade criadora. No pensamento de Garrett, os Românticos tinham-se limitado a enriquecer o caudal da literatura com alguns novos temas e alguns novos modelos. E ainda numa edição do *Catão* de 1839, Garrett perfilha o prefácio da 1.ª edição da obra (1822) no qual o «romântico» é concebido como um «género» ao lado do «clássico», e de um terceiro género formado pela combinação de ambos, concepção que se encontra também em M.ª de Staël. Esta mesma concepção aparece implícita na *Memória* lida ao Conservatório em 1843 como introdução ao *Frei Luís de Sousa*.

Na sua fase exclusivamente arcádica, isto é, anterior à emigração, produziu Garrett uma numerosa obra lírica, que seleccionou na *Lírica de João Mínimo*, e algumas obras teatrais.

Dificilmente se lêem hoje as odes e outras composições da *Lírica de João Mínimo*, que são em geral inferiores às melhores composições de Garção, Filinto, Bocage, e outros arcades. Quanto à produção teatral, o próprio Garrett apenas salvou o *Catão* do geral esquecimento a que votou as suas tragédias clássicas, escritas em parte para os teatros académicos de Coimbra.

A tragédia *Catão* pode considerar-se a dramatização do lema «Liberdade ou morte» adoptado por muitos liberais da época. Trata do suicídio do senador romano, que não aceita a derrota da República às mãos de César. O amor e as mulheres estão inteiramente ausentes do palco. A obra vinha ao encontro do estado de espírito da burguesia liberal portuguesa de 1820, e, posteriormente, dos emigrados em Inglaterra. A *élite* revolucionária é constituída em grande parte por juristas que viam nos magistrados da República Romana os protótipos das virtudes cívicas. A majestade do Senado que Garrett fazia funcionar no palco era o espelho idealizado das Cortes Constituintes: *Catão* representava a superioridade da lei (forma jurídica da «Razão») sobre o poder pessoal, representado por César. Não se punha o problema da soberania popular: *Catão* é superior a César, mas é também superior às turbas. A razão não se identifica, segundo Garrett, com a vontade das maiorias; e o *Catão* contém uma crítica implícita à ideologia de Rousseau. As personagens são inteiriças, excepto Bruto, atacaço de uma espécie de complexo de Édipo (a fatalidade fê-lo filho de César e obriga-o a lavar essa mancha com o sangue do próprio pai); a acção é exterior aos protagonistas e falta um conflito central.

Nos prefácios que escreveu para esta sua obra Garrett procura responder aos que o acusavam de ter plagiado o *Caião* de Addison, traduzido em português pelo árcade Manuel de Figueiredo. Na realidade o *Caião* de Garrett é decalcado do *Bruto Secundo* de Alfieri.

GARRETT E OS TEMAS ROMÂNTICOS

Quando em 1823 Garrett fez a sua primeira viagem a Inglaterra ficou sugestionado pelo ambiente medievalista e folclorizante que então dominava a literatura inglesa, e pelo estilo evocador de brumas e distâncias, tão diferente da nitidez clássica e latina em que se educara.

Eu vi sobre as cumiadas das montanhas
d'Albion soberba, as torres elevadas
inda feudais memórias recordando
do Britões semi-bárbaros.
.
. A alma enlevada
nos românticos sonhos, procurava
dureas ficções realizar dos Bardos.

Ainda vivia Walter Scott, evocador da Idade Média nos seus poemas narrativos e romances, e ressuscitador do folclore nos seus *Cantos da Fronteira escocesa*. Estavam ainda em voga os cantos de Ossian, o suposto Homero dos celtas, fabricado por Macpherson no século XVIII. A musa romântica apresenta-se a Garrett no prefácio da *Adozinda* (1828), como:

«A mesma selvática, ingénua e caprichosa virgem das montanhas que se apraz nas solidões incultas, que vai pelos campos alumeados do pálido reflexo da lua, envolta em véus de transparente alvura, folga no espaço e na incerteza das cores indistintas, que nem oculta nem patenteia o astro da noite; a mesma beldade misteriosa que frequenta as ruínas do castelo abandonado, da torre deserta, do claustro coberto de hera e musgo, e folga de cantar suas endechas desgarradas à boca de cavernas fadadas, por noite morta e horas aziagas.»

Por outro lado reflectiu-se em Garrett a influência de Byron, o cantor da rebeldia contra as convenções sociais, que eleva a grandiosas proporções demoníacas o indivíduo inconformado. Byron cultivava também o género da poesia narrativa, dando-lhe um conteúdo pessoal e confessional (*Childe Harold*, 1812-1818), com alguns toques de exotismo.

Desde logo pensou Garrett em levar à prática uma «literatura nacional», entendendo como tal uma literatura inspirada nas tradições locais respigadas no folclore e nos textos anteriores à introdução do Classicismo:

«O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas: lê-las no mau Latim moçárabe, meio suevo ou meio godo, dos documentos obsoletos, no mau Português dos forais, das leis antigas e no Castelhana do mesmo tempo — que até bem tarde a literatura das Espanhas foi quase toda uma. O tom e o espírito verdadeiro português, esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios e os seus erros.»

O primeiro volume do *Romanceiro*, onde se lêem estas palavras e onde se citam a cada passo os *Cantos da Fronteira escocesa* de Scott, data de 1843; mas o projecto da sua elaboração é muito anterior: já em 1825 Garrett anda em busca de rimances populares; e em 1827, um ano depois do regresso de Inglaterra, é publicada a *Adozinda*, inspirada, como os poemas de Scott, em um destes rimances.

Os poemas *Camões* e *D. Branca* reflectem já os novos horizontes entrevistos pelo autor. Mas mostram ao mesmo tempo que as influências recentes não aniquilaram os antigos alicerces arcádicos.

Em *Camões*, tema que nessa época inspira também um quadro de Sequeira e uma composição musical de Domingos Bontempo, viu Garrett a história de um desterrado, como ele próprio e como tantos liberais seus companheiros. No regresso à pátria o herói assiste à sua desgraça final e morre com ela, incompreendido e repellido pela sociedade. Todo o poema é uma elegia fúnebre, com alguns traços vagos de enredo. Mal se pode dizer que tenha uma acção. Os protagonistas, como esfumados espectros, surgem ao ritmo da evocação elegiaca. O desfecho resume a desesperança do emigrado:

E já no arranco extremo: «— Pátria, ao menos,
juntos morremos...» E expirou co'a Pátria.

O melhor do poema são alguns cantos líricos, como a invocação da saudade (tratada como alegoria mitológica) na abertura; a paráfrase do salmo de Job, segundo a paráfrase litúrgica do Ofício dos Mortos; e o canto fúnebre de Camões à morte de Natércia.

Na elaboração do *Camões* procurou Garrett adaptar-se ao novo estilo que lhe revelara a emigração. A concepção de um poema narrativo sobre um herói pode ter-lhe sido sugerida por Byron, tanto mais que esse herói é um inadaptado social. As descrições tendem ao vago e ao nocturno; as entidades mitológicas são, de maneira geral, abolidas. Mas o verso branco em que está vazado é tipicamente arcádico, e a influência camonianiana é constante. Particularmente os cantos VII e VIII são constituídos por decalques e paráfrases dos *Lusíadas*. O *Camões* vive de luz emprestada e de algumas expansões elegiacas, e revela em Garrett sobretudo um extraordinário talento de imitador. Pode talvez considerar-se uma obra pré-romântica, mas não parece acertado datar-se dela a introdução do Romantismo em Portugal.

Ao mesmo tempo que o Camões, redigia Garrett a *D. Branca*, história em verso de uma infanta portuguesa raptada por um príncipe mouro. Esta obra contém vários ingredientes de receita: o exótico oriental; o maravilhoso folclórico português de fadas ou mouras encantadas, etc.; a feitiçaria medieval, representada por S. Frei Gil; grande cópia de cadáveres e esqueletos, segundo o gosto de Buerger, Schiller e outros. É desta forma um repositório de elementos exteriores do Romantismo. É de resto uma obra muito pouco original, visto que se inspira e imita muito de perto o Oberon do pré-romântico alemão Wieland, através, provavelmente, da tradução que dele dera Filinto Elisio e que Garrett conhecia já anos atrás. Para sublinhar a intencionalidade «romântica» do poema o autor abre-o com a célebre abjuração dos «áureos numes de Ascreu» (Hesíodo de Ascrea, cuja *Teogonia* é a principal fonte da mitologia literária):

Tuas aras profanas renuncio:
professei outra fé, sigo outro rito
e para novo altar meus hinos canto.

No entanto o estilo arcádico está patente nestes versos, embora por vezes sob forma humorística, como no processo da formação de adjectivos justapostos («gordo-cachaci-pançudo bernardo»). A ironia burlesca e os remoques anticlericais que sobressaem na *D. Branca* também não são estranhos à tradição arcádica, sobretudo filintista.

Em resumo, imitando um pré-romântico alemão, traduzido por um arcade, Garrett embutiu o seu poema de motivos românticos, daí resultando para o leitor o sentimento de uma factura artificiosa e compósita.

No entanto Garrett conservou da sua iniciação na nova literatura inglesa uma ideia fecunda, que é a sua principal contribuição para o Romantismo português: que a literatura culta não deve cortar as amarras com a poesia popular e com as formas populares de expressão. «A literatura, dirá ele mais tarde numa nota ao *Frei Luis de Sousa*, é filha da terra como os Titãs da fábula, e à terra se deve deitar para ganhar forças novas quando se sente exausta». Esta tese foi para Garrett um norte constante. Ao longo de anos de dispersão, nunca deixou de se preocupar com a organização do *Romanceiro Português*, que só publicará anos mais tarde.

Foi também provavelmente na emigração, impulsionado pela leitura de Walter Scott, que Garrett concebeu o projecto de um romance histórico, que levaria a cabo com *O Arco de Sant'Ana*, que diz ter iniciado no Porto, em 1832, durante o cerco.

GARRETT E O TEATRO

No primeiro terço do século XIX representaram-se em Lisboa, nos teatros do Salitre e da Rua dos Condes, numerosas peças *lacrimejantes* e de *melodrama*, todas elas traduzidas, particularmente do alemão Kotzbué e do francês Pixérécourt, tido por criador do género. Alguns autores nacionais, como António Xavier, José Agostinho de Macedo, mais tarde Soares de Azevedo

e Fernando José Queirós, exploraram essa mina. O melodrama, assim chamado por causa do fundo musical que assinalava os momentos culminantes da acção, tívia os seus efeitos de ambientes de terror, catástrofes apavorantes, aparições sobrenaturais, subterrâneos, etc.

Entre 1835 e 1837, uma companhia francesa trouxe ao público de Lisboa, além de alguns melodramas e de peças clássicas, a revelação de dramas históricos românticos de Vitor Hugo e de Dumas pai. Emilio Doux, membro dessa companhia, permaneceu em Portugal mais alguns anos, preparando a escola cénica do teatro romântico português.

Quando, em 1836, Garrett, graças à revolução de Setembro, voltou ao teatro, tinha atrás de si o *Camão* e vários ensaios de tragédia clássica escritos em Coimbra. Mas agora propunha-se uma finalidade prática: criar um repertório para um teatro nacional, concretizando um velho sonho dos Arcades, mas dentro dos novos moldes «românticos», já conhecidos em Lisboa.

A teoria do teatro romântico, esboçada por Diderot foi sugestivamente desenvolvida e popularizada por Victor Hugo no prefácio do *Cromwell* (1827). Abolia-se a distinção entre tragédia e comédia; criava-se um novo género, o *drama* (palavra que em grego significa acção); abolia-se a regra das três unidades. Buscava-se a multiplicidade da localização e a ampliação do tempo, permitindo uma acção mais livre: característico local e histórico; o contraste entre o grotesco e o sublime; a diversidade dos tipos humanos, até nas suas formas patológicas e vulgares.

O esforço de Garrett em prol do teatro, nesta fase, manifesta a intenção de assimilar as formas introduzidas pelo Romantismo, e por outro lado a de combater o melodrama. Na primeira peça da série, *Um Anjo de Gil Vicente*, evoca a tradição vicentina, a única em que poderia empregar-se um teatro nacional. A intriga tece-se em torno da representação das *Cortes de Júpiter*, comemorativa do casamento da Infanta D. Beatriz, lendariamente amada de Bernardim Ribeiro. Este e Garcia de Resende e Gil Vicente e o rei D. Manuel, evocam na ribalta um passado de grandezas. Apesar da intenção de dar um contraste de caracteres — Gil Vicente-Bernardim — as personagens e seus problemas não são mais do que motivos decorativos. O conflito, o amor choroso e platónico de um poeta por uma princesa, é débil, e os protagonistas oferecem uma psicologia elementar e sem relevo. A peça, pouco movimentada, está fora de toda a tradição viva, apesar de pretender inspirar-se nas raízes tradicionais do teatro português.

No seu carácter espectacular, na sua atenção às particularidades históricas, na psicologia do herói, no recurso ao grotesco pela figura de Pedro Sáfico, personagem meio bobo, revela-se a intenção de aplicar o receituário romântico.

Muito superior, pela concepção, a esta peça, é o drama *O Alfageme de Santarém*, baseado na *Cronica de D. João I* de Fernão Lopes. A intenção desta obra está claramente definida no prefácio da primeira edição: «Quis representar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal». Garrett concebe este «cataclismo», a revolução de 1383-1385, como uma luta de classes: o Alfageme, que representa a burguesia, apoia o infante D. João, filho de Inês de Castro; o povo miúdo, segue o Mestre de Avis; e a nobreza, em parte segue o rei de Castela, em parte aguarda

os acontecimentos para aclamar o vencedor. O desenrolar dos acontecimentos leva o Alfageme a aderir finalmente ao Mestre de Avis. As simpatias do autor vão para o Alfageme; as críticas são igualmente distribuídas pela nobreza, corrompida e gauanciosa, e pelo povo miúdo, volúvel e facilmente sensível à demagogia dos ambiciosos. Os contemporâneos sentiram que o *Alfageme de Santarém* atacava simultaneamente a direita cartista e a esquerda setembrista; e a censura de Costa Cabral interveio para impedir a sua representação. A intriga sentimental ocupa um lugar secundário na peça, e o seu interesse é mais simbólico que psicológico: Alda, moça imaginativa e etérea, mas burguesa, namorada de Nuno Álvares, acaba por preferir o casamento sensato com o Alfageme, que ela apenas estima e respeita. Nota-se até certa frieza no tratamento deste caso sentimental: um inesperado lance cómico interrompe um doce idílio, o único aliás que ali se encontra. Uma das personagens personifica o clero ideal como o concebia o liberalismo: o Padre Froilão pertence à estirpe do Pátrco de Herculano, e do Senhor Reitor de Júlio Dinis. Há na peça uma procura evidente de pitoresco, o contraste das personagens terra a terra e das personagens sublimes, quadros de cantos e até de danças populares; e um romance tradicional.

As personagens, como em *Um Auto de Gil Vicente*, são destituídas de dimensão psicológica e por isso mesmo de vida própria.

O mesmo se poderia dizer de outras peças, incluindo a *D. Filipa de Vilhena* e *A Sobrinha do Marquês*. Esta última, como o *Alfageme*, pretende dar o quadro de uma luta social: Pombal, nas últimas horas do seu governo, aparece identificado com a burguesia, personificada num comerciante; em luta com a reacção jesuita personificada no Padre Inácio; o Povo, representado por dois marçanos, hesita entre os dois partidos, e a peça termina pelo casamento de um Távora com a sobrinha do Marquês e com uma interrogação sobre o futuro: quem vencerá, os continuadores de Pombal, já decaído, ou a Companhia de Jesus?

Uma intenção didáctica preside a esta série de peças:

«Coligir os factos do homem — escreve Garret na *Memória ao Conservatório* que precede o *Frei Luis de Sousa* —, emprego para o sábio; compará-los, achar a lei de suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los das formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou preleção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão no meio dos seus próprios passatempos, missão do literato, do poeta.»

Ao serviço deste programa teatral (que já era o dos Arcades) pôs Garret uma arte notável do diálogo e do efeito cénico, uma inteligência lúcida apoiada numa erudição histórica considerável. Não conseguiu porém insuflar nestas peças o calor e a palpação da vida.

Garret apparecia hoje como um mediocre autor teatral se não tivesse criada o *Frei Luis de Sousa*, obra única e fora de série não só na literatura portuguesa, como na história do teatro romântico europeu.

Ao criar o *Frei Luis de Sousa*, Garret não perdeu de vista inteiramente os princípios que nortearam a sua campanha pela criação de um teatro romântico nacional. Evoca uma

tradição relativa ao grande prosador do século XVII, romanceada já por um contemporâneo de Garret; situa-se no ambiente sebastianista dos primeiros anos da dominação filipina; pretende também incutir uma lição cívica: o sentimento da independência, que a intervenção constante de Ingleses e Espanhois na vida politica portugueza punha então em causa. Mas com toda esta intenção, apesar de certos pormenores de cor histórica e local, sobretudo no primeiro acto, a peça resulta um drama familiar, íntimo, num estudo psicológico a que a história dá apenas uma moldura externa, de que, de resto, o espectador se esquece. Dir-se-ia que se regressa a tragédia intemporal do teatro clássico, em que a cor local não tinha cabimento. E ainda noutro aspecto se afasta o *Frei Luis de Sousa* do drama romântico: não apresenta cenas cómicas nem tipos grotescos ou simplesmente extravagantes. Nesse ponto, como noutros, mantém-se fiel ao espirito da tragédia. O tempo (uma semana, medeando algumas horas entre a acção do primeiro e do segundo acto) e o lugar (a vila de Almada e depois Lisboa) aproximam-se da concentração exigida pelo teatro clássico. A cena nuclear é, como recomendava Aristóteles, uma *agnóris* (reconhecimento), e o *pathos* (aflicção do protagonista) adensa-se num *climax* (crescente precipitação fatalista dos factos).

Garret manifesta que tinha a clara consciência destas características da sua peça ao afirmar, na *Memória ao Conservatório* que a precede, que o *Frei Luis de Sousa* «pela indole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico».

E na mesma *Memória* faz o Autor uma critica do melodrama romântico (então cultivado por Meudes Leal e outros), opondo-lhe a sobriedade clássica como o melhor meio de alcançar a finalidade da tragédia, que é, segundo a velha teoria aristotélica, muito recomendada pelos Arcades, excitar o terror e a piedade.

«Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum género. Com uma acção que se passa entre pai, mãe e filha, um frade, um escudeiro velho e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas — tudo gente honesta e temente a Deus — sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, pelo menos no último acto, como eram as tragédias dantes — sem uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama — eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade ao cadáver das nossas plateias, gastas e caquéticas pelo uso continuo de estimulantes violentos, galvanizá-las com sós estes dois metais da lei.»

Pelo conteúdo, também, o *Frei Luis de Sousa* remonta para além dos clássicos francezes e italianos (Racine, Corneille, Voltaire, Alfieri, Maffei) às fontes gregas da tragédia. Não é o conflito das personalidades e dos sentimentos, particularmente da ambição e do amor, que sobressai no *Frei Luis de Sousa* ante a intervenção de uma fatalidade transcendente aos homens indefesos, independentemente de culpas ou responsabilidades humanas. O Romeiro é o enviado desta fatalidade: o aparecimento dele vem destruir toda a vida que se erguera sobre o pressuposto da morte de D. João de Portugal; anular o segundo casamento da sua suposta viuva, e riscar do rol dos vivos a filha que desse casamento nascera. O passado, a vida criada,

vinga-se cruelmente da vida presente e em criação. Os vivos não têm culpa nenhuma disto. D. Madalena foi sempre uma esposa fiel; seu marido um exemplar português, admirador do suposto morto, e a filha de ambos um anjo. A fatalidade é um irracional, ou um *em-si* (na linguagem de Sartre), mas prevalece sobre qualquer consideração de justiça. O protesto de Maria, aprovando os direitos da vida, é inútil. Dentro de momentos morrerá:

«Que Deus é este que está nesse altar e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? (Para os circunstantes) Vós quem sois, espectros fatais?... Quereis-mos tirar dos meus braços?... Esta é a minha mãe, este é o meu pai... Que me importa a mim com o outro, que morresse ou não, que esteja com os mortos ou com os vivos, que se fique na cova ou que ressuscite agora para me matar?»

Através dos terrores de Madalena, das insinuações de Telmo Pais, dos sonhos de Maria, sentimos aproximar-se esta fatalidade, mesmo sem acontecimentos. Quando estes se começam a desencadear, no 2.º acto, preparam, sem os protagonistas se darem conta disso, o desfecho que os aniquilará. Quando Manuel de Sousa, num acto exemplarmente patriótico, decide incendiar o seu palácio e transferir-se para a antiga residência de D. João, está-se metendo na boca do lobo, porque é aquele o sítio onde naturalmente o Romeiro procurará D. Madalena e se identificará com o seu próprio retrato. O seu acto exemplar encaminha-o para a perdição.

Mas o *Frei Luís de Sousa* ficaria muito diminuído se o reduzíssemos a esta história da Fatalidade exterior aos homens, que os esmaga de fora para dentro. Há uma personagem que conta com a vida de D. João e para quem portanto o aparecimento do Romeiro devia ser a realização de uma esperança. Mas nesta personagem, o sendeiro Telmo Pais, desenrola-se um processo psicológico que é talvez o que há de mais novo e vivo na peça. Telmo Pais vivia no culto do seu senhor, mantinha-se fiel à crença de que ele vivia, e censurava a D. Madalena o ter reconstruído a sua vida sobre o alicerce da morte dele. Mas quando aparece D. João, o seu velho aio descobre repentinamente que também ele próprio mudara, e no fundo reconstruía a sua vida afectiva sobre a morte do amo. O culto do passado era no fundo uma construção voluntária: o que efectivamente estava vivo em Telmo Pais era a afeição pela criança nascida do segundo casamento de D. Maria. Telmo Pais desconhece-se a si próprio e vê ruir a construção sentimental em que julgava assentar a sua vida. Quando o Romeiro lhe ordena que vá anunciar que ele era um impostor, Telmo sente-se tentado a fazê-lo, isto é, a relegar definitivamente para o mundo dos mortos D. João de Portugal. Por isso diz:

«Senhor, senhor, não tenteis a fidelidade do vosso servo.»

A fatalidade exterior, ao mesmo tempo que objectivamente esmaga uma situação estabelecida entre os protagonistas, serve para despertar subjectivamente um processo psicológico de auto-revelação e de desarticulação da personalidade dentro de Telmo Pais. É curioso notar que Garrett tomou para si o papel de Telmo Pais na primeira representação da peça.

Em comparação com esta personagem contraditória e dotada de dinamismo interno, as outras são figuras com pouca dimensão psicológica. No entanto estão bem caracterizadas, especialmente D. Madalena na sua ansiedade recalçada. Manuel de Sousa é um bom cavaleiro, homem de uma só peça, e Maria, menina-prodígio, um pouco além da proporção humana, não deixa por isso de ser comovente.

A arte do diálogo, em que Garrett é exímio, e talvez sem rival na literatura portuguesa — e de que ele já dera mostras notáveis não só no teatro como no prefácio à *Lírica de João Mínimo* —, dá no *Fr. Luís de Sousa* o máximo das suas possibilidades. É um diálogo aparentemente volúvel, sinuoso, entrecortado, de jogo de escondidas, feito às vezes de palavras soltas ou de meias palavras, monossilabos, exclamações, silêncios, mas todo carregado de sentido, de subentendidos, de reservas. É justamente célebre o «Ninguém» respondido pelo Romeiro à pergunta de Frei Jorge. A condução das cenas ao longo dos três actos é uma obra-prima: os diálogos longos, intrigantes, carregados de ameaças suspensas, como um coro grego, preparam o fulminante desenrolar da acção, que de um momento para o outro vira a roda da fortuna. O primeiro acto culmina com o incêndio do palácio de Manuel de Sousa. Mas este primeiro choque fica a perder de vista quando, no fim do segundo acto, assistimos ao cataclismo da chegada do Romeiro. E a ressaca da onda, no terceiro acto, tem ainda momentos de grande tensão: o diálogo de Telmo e do Romeiro, a separação dos esposos, a cena da morte de Maria. O canto final do ofício litúrgico dos mortos é uma invenção notável em que se combinam os coros da tragédia grega e o gosto romântico dos cantares no palco. Tirante talvez alguns discursos patrióticos de Manuel de Sousa e o que haja de espectacular na cena final, pode dizer-se que não há uma nota falsa ou excrescente, uma frase que não tenha uma ligação orgânica com o conjunto e não prepare o desfecho. Há uma admirável e eficiente combinação de diálogo e de movimento, de intimidade e de espectáculo.

Pode dizer-se que a consecução desta obra-prima é o resultado de longos anos de estudo e prática do teatro, que desabrochou na maturidade de Garrett, numa época de feliz equilíbrio entre a sua sólida educação arcádica e a sua aprendizagem do Romantismo. Parece haver, por outro lado, um factor emocional na génese da peça: a existência de uma filha ilegítima, nascida da ligação irregular de Garrett com a mulher que lhe deu um segundo lar, em breve interrompido pela morte.

Edgar Quinet, que visitou Portugal nesta época e assistiu à representação do *Fr. Luís de Sousa*, ficou impressionado com o seu sebastianismo pessimista e tomou-o como símbolo de um país em derrocada. O caso é, todavia, mais complexo. O *Fr. Luís de Sousa* significa algo de novo na história da literatura portuguesa, sobretudo pela descoberta do processo psicológico da contradição entre a personalidade construída e a personalidade nascente, dado na personagem Telmo Pais.

A OBRA ROMANESCA DE GARRETT

Deve-se a Garrett e a Herculano o primeiro esforço para a criação do romance moderno português, uma vez que o romance medieval e renascentista acabara nas últimas

vergonheiras do romance de cavalaria, inteiramente inadaptável aos nossos tempos. Os modelos só podiam ser procurados no estrangeiro e reduziam-se a duas grandes correntes: o romance histórico, criado por Walter Scott em Inglaterra, continuado em França por Victor Hugo (*Noite de Paris*), e o que poderíamos designar por romance sentimental, ou, talvez melhor, psicológico, que tinha atrás de si a herança do romance sentimental francês do séc. XVII (M.^o Lafayette: *Princesse de Clèves*) e é renovado entre o século XVIII e o XIX pelo Werther de Goethe. Neste último género podemos incluir a *Corinne* de M.^o de Staël e o *Adolphe* de Benjamin Constant.

Ao passo que Herculano parece ter conhecido apenas o romance histórico, Garrett deixa entrever também a leitura do romance sentimental.

Deixando de lado a *Helena*, obra inacabada e publicada póstumamente, Garrett deixou-nos dois romances, um deles histórico, *O Arco de Sant'Ana*, outro sentimental, a *novela inserida nas Viagens na Minha Terra*. Diferentes na forma e no conteúdo, oferecem no entanto uma analogia flagrante na história da personagem principal. O herói de *O Arco de Sant'Ana*, Vasco, é, sem o saber, filho ilegítimo de um bispo que desonrou sua mãe, e os acontecimentos decorrem de maneira que o pai, senhor feudal do Porto, e o filho, chefe de uma revolta popular, vêm a encontrar-se frente a frente, combatendo em partidos opostos; só no momento em que está prestes a matá-lo, o filho descobre o pai. Nas *Viagens*, o herói, Carlos, é também, sem o saber, filho de um frade que desgraçou a mãe e a família dela; o mesmo antagonismo político e social separa o filho, combatente liberal, e o pai, monge, dando-se em circunstâncias semelhantes o reconhecimento final. É de lembrar que idêntica situação dramática se depara no *Catão*, entre Bruto e César.

O 1.^o volume de *O Arco de Sant'Ana* saiu em 1845, numa época perturbada pela luta contra a ditadura cabralina, nas vésperas da insurreição da Maria da Fonte. Já então estava lançado em Portugal, com as narrativas e romances de Herculano, o romance histórico; mas Garrett insinua-se, no prefácio, como verdadeiro introdutor do género, afirmando que concebera e começara *O Arco de Sant'Ana* no cerco do Porto, em 1832. O facto é que a obra está intimamente ligada aos acontecimentos da época em que foi editada.

Narra uma revolta popular promovida pelos mestres do burgo medieval contra o domínio feudal do bispo, inspirando-se, como o *Alfageme de Santarém*, num relato de Fernão Lopes. Não é esta a única semelhança com o *Alfageme*: a pretexto da história, ambas as obras mergulham na actualidade. No prefácio do *Arco de Sant'Ana* o autor afirma expressamente a intenção de combater a reacção clerico-financeira, cuja expressão política era a ditadura de Costa Cabral. Com impressionante lucidez denuncia essa espécie de neo-feudalismo que eram os grandes potentados económicos, senhores do poder político; e dentro de uma perspectiva sociológica faz o processo do passadismo romântico: «Com romances e com versos fez Chateaubriand, fez Walter Scott, fez Lamartine, fez Schiller, e fizeram os nossos também, esse movimento reaccionário, que hoje querem sofismar e granjear para si os prosistas e calculistas da oligarquia». «O feudalismo, que não inspirava senão horror ao homem do século XIX, começou a excitar-lhe a admiração; o monarquismo, que era aborrecido e desprezado, obteve dó e compaixão». A intenção declarada do romance é contrapor à evocação contempla-

tiva e reaccionária do passado uma evocação exemplarmente progressiva. Este propósito traduz-se numa transposição para a Idade Média das lutas políticas e sociais de que o autor é testemunha. A oligarquia política então dominante está representada pelo bispo e seus acólitos, particularmente Pero Cão, cobrador dos impostos senhoriais; o Parlamento, acobardado, que atraiça os seus mandatários, está visivelmente caricaturado nos atarantados juizes da cidade; o povo, justamente revoltado, mas disperso e manobrável pelos pescadores de águas turvas, como já aparecera no *Alfageme*, tem os seus representantes nos mestres do Porto.

De acordo com o padrão romântico, a obra é entrecortada de digressões e comentários do autor, muito frequentemente humorísticos, daquele humorismo gracioso muito próprio de Garrett. Certas personagens, como a mãe de Vasco, alternadamente mulher formosíssima e velha bruxa, são, evidentemente, recortadas sobre figurinos em voga. Como no teatro, as personagens têm uma psicologia elementar; e o amor aparece sob a forma optimista de alegre preparação para o matrimónio, como no *Alfageme* aparecera sob a forma de feliz vida matrimonial. E em ambas as obras tudo acaba em bem.

Se de *O Arco de Sant'Ana* viermos para as *Viagens na Minha Terra*, damos um salto prodigioso, muito embora sejam obras contemporâneas e com muitas semelhanças estilísticas. Dir-se-ia que entre elas há a mesma distância que separa o *Dr. Luís de Sousa* do *Alfageme* ou de *Um Auto de Gil Vicente*.

Encontramos nas *Viagens na Minha Terra* apontamentos e impressões de uma viagem pelo Ribatejo, digressões sobre temas literários, psicológicos, históricos, sociais, ao sabor de uma aparentemente caprichosa associação de ideias, dentro de um género literário já cultivado por Sterne (*Viagem Sentimental*, 1787) e por Xavier de Maistre, (*Viagem à Roda do Meu Quarto*, 1795). Mas no interior deste pequeno bosque de evocações e notas dispersas há uma história de amor localizada na época da guerra civil, uma novela do género que atrás classificámos de sentimental. Carlos é um jovem liberal que vem de Inglaterra, onde se refugiara com o exército de D. Pedro. Era, sem o saber, filho bastardo de um frade, convicto adversário dos liberais. Repete-se o esquema de *O Arco de Sant'Ana*. Em Santarém dá de cara com o pai e por pouco não o mata. Mas outro conflito o aflige: ligado a uma «miss» inglesa, apaixonou-se em Santarém por uma prima ainda adolescente. A intensidade da angústia que resulta do choque de se saber filho do frade, e por outro lado da luta entre o amor que deve a Georgina e o que sente nascer por Joaniinha, excede a sua capacidade de sofrimento e leva-o a uma espécie de suicídio mortal que consiste em se lançar na luta política fútil e sem ideal, e no grande jogo da agiotagem.

Há um certo simbolismo na carpintaria do enredo: o Portugal novo, representado por um emigrado, o Portugal velho, por um frade; a mistificação do liberalismo, que sucede à guerra civil, na resolução final de Carlos, que desiste da sua pureza. Mas o que há de mais autêntico neste pequeno romance é o estudo das contradições sentimentais do herói.

Ele apaixonou-se sucessivamente, mas intensamente, por várias mulheres, incapaz de se fixar, de se estruturar. A sua vida sentimental é permanentemente instável e fluida. Perante cada amor que sente esboçar-se nele, o herói quer sinceramente continuar fiel pelo coração ao seu amor precedente. Sentindo-se à deriva num fluir sentimental incessante, estende as mãos

a procura de algum objecto firme. Mesmo nos momentos de delírio febril, no hospital de Santarém, esse querer se manifesta subconscientemente ao apertar com força uma lembrança oferecida pela mulher que, dizia ele, «ainda amava». O diálogo de Carlos e Georgina, quando aquele recupera a consciência, é prodigioso como revelação deste conflito íntimo. Carlos pretende convencê-la de que lhe continua fiel e, quando Georgina, querendo libertá-lo do seu compromisso, lhe diz que já não o ama, ele reage como se se sentisse perdido, mas das suas próprias queixas desesperadas se percebe que esta reacção é um tributo póstumo, um inconsciente castigar-se a si próprio, como o culto doentio que Telmo Pais prestava à lembrança de D. João de Portugal.

Ninguém como Garrett, na ficção portuguesa, aprofundou a análise do que há de convencional, fictício ou autêntico na vida sentimental, a confusão de verdade e de mentira, de vida actual e de sobrevivência que é a personalidade de cada indivíduo; ninguém pôs em termos tão agudos o problema do desgarrar da personalidade no fluir do tempo.

A novela tem como fecho uma extensa carta de despedida de Carlos a Joaninha, em que o herói faz a história dos seus sucessivos enamoramentos, todos frustrados na medida justamente em que se sucedem; e da sua resolução final de se fazer «homem político, falar muito na Pátria com quem não me importa, ralar dos ministros que não sei quem são, palrar 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».

Escolheu esta forma de suicídio por ter escapado às balas da guerra civil. Nesta carta encontramos porventura, sob um delgado véu de ficção, as páginas mais intensamente confessionais da prosa portuguesa.

É de assinalar nas *Viagens na Minha Terra* esta conexão entre a vida íntima e a vida pública do herói, entre o seu cansaço sentimental e a sua desregra política. Sem dúvida que a vida particular e a vida colectiva do indivíduo constituem um só processo observado de dois pontos de vista diferentes. Mas raramente os escritores burgueses tiveram consciência disso. A novela de Carlos mostra que Garrett a teve, e de forma extremamente aguda.

Quase toda a novela é constituída por diálogos e situações teatrais, mais alguns curtos poemas em prosa. Aqui, e no *Fr. Luís de Sousa*, Garrett utiliza de maneira insuperável o diálogo, que nas suas mãos é um instrumento capaz de fazer entender o que não é dito, de captar reservas mentais, de fazer soar diferentemente os vários graus de convicção com que se fala.

Toda esta obra é, de resto, um diálogo ou um monólogo, diálogo entre as personagens do romance, ou entre o autor e o leitor, monólogo para a plateia. O mesmo acontece com *O Arco de Sant'Ana*, com o prefácio da *Lírica de João Minimo*, e em geral com todas as obras em prosa de Garrett. Esta atitude ajudou-o a libertar-se dos padrões tradicionais da língua fixados pelos clássicos do século XVII e a criar uma língua literária coloquial, mais corrente, de sintaxe menos rígida, com estudadas negligências, reticências, frases truncadas, anacolutos. Este esforço para criar uma nova prosa, ajustada aos novos tempos, levou também Garrett a introduzir neologismos ou estrangeirismos, expressivos de actos, atitudes, atributos estranhos aos costumes tradicionais e portanto à língua clássica, tais como *faltar*,

149

desapontado, sofisticado, coquete. Fique registado que a adjectivação garretiana revela já tendências que serão desenvolvidas por Eça de Queirós: «o estridor baço e breve dos gatilhos»; «literatura cava e funda» (alusão aos ultra-românticos).

A EVOLUÇÃO LÍRICA DE GARRETT

Os primeiros versos de Garrett, reunidos na *Lírica de João Minimo*, são de um Arcade mediocre. A ênfase, a declamação, os lugares-comuns retóricos pretendem mascarar a falta de originalidade pessoal e de profundidade emocional. O amor aí cantado é de uma vulgaridade chocante. Trata-se de uma poesia académica, entrecortada por vezes de uma chalaça filintista, como a fábula de *O Galego e o Diabo*.

O próprio Garrett tem consciência desta aridez sentimental, que também caracteriza, como vimos, as suas peças anteriores ao *Fr. Luís de Sousa* e o romance *O Arco de Sant'Ana*.

Numa análise penetrante desta parte da sua obra, escreveu, no prefácio do 2.^o volume dos *Versos*, referindo-se à *Lírica de João Minimo*:

«Fala do amor o poeta... Sim, fala; e há Dólias e há Lílias, e há flores e há estrelas, e há beijos e há suspiros, e há todo esse estado maior e menor de um exército de paixões que sai a conquistar o mundo no princípio da vida de um rapaz cheio de alma, de fogo, de exuberante energia e veemência de sangue. Mas esse exército é todo de parada, forma bem na revista — em travando peleja séria há-de fugir, porque é boçal e não o anima nenhum sentimento verdadeiro e tenaz. Vê-se o poeta através do amante: falso amor e falsa poesia!»

Quando isto escrevia, já Garrett entrara na sua segunda fase poética, muito mais intensa, original e comunicativa. As *Flores sem Fruto* e mais ainda as *Folhas Caidas*, são o resultado de uma autêntica e dolorosa experiência sentimental. O primeiro destes livros representa uma transição: há aí muita poesia arcádica em metros variados, mas também alguns temas comuns às *Folhas Caidas*, tratados num estilo novo, de formas mais populares, mais directas, vazados por vezes na redondilha e na quadra, como os poemas *Suspiro que nasce de Alma* e *Olhos Negros*. E há sobretudo a consciência de uma nova vida sentimental que lhe deu a conhecer o vazio da sua existência anterior:

caiu nessa existência absurda, insossa,
que é durar só, andar, cansar com ela.

Contribuem para esta mudança os primeiros rebates do amor fatal e quarentão que enche o livro das *Folhas Caidas*.

Este livro está a pedir um comentário biográfico. Garrett, com efeito, poucas vezes, conseguiu elevar a um plano universal a sua emoção, como fizera, por exemplo, Camões. Os seus poemas ressentem-se geralmente de uma intenção muito directa e muito circunscrita. Fora

150

da situação biográfica especial que lhes deu origem, são fragmentos de diálogo isolados do contexto. Garrett não é um autêntico poeta lírico, mas antes um dramaturgo; e nos seus poemas curtos aparece como uma personagem em diálogo com um interlocutor invisível e inaudível. Alguns dos seus poemas, como o famoso *Adeus*, estão cheios de respostas a perguntas que só o autor ouve. Noutros há alusões a particularidades que nem sempre nos são conhecidas: as referências, tão frequentes, a certa «luz» e à «rosa», explicam-se pelo título e nome da Viscondessa da Luz, D. Rosa de Montofar; a referência à «Cruz», tem origem no nome de Maria Krus Azevedo.

Mas alguns acentos humanos e comoventes trespassam esta ocasionalidade, como no poema *Adeus*, entre outros. E se a reflexão sobre o amor não ultrapassa geralmente um nível elementar (como certas oposições entre *Amar* e *Querer*, ou entre o Amor-que-eleva e o Amor-que-rebaixa), a sua intensidade dolorosa é expressa de maneira gritante e sem pudor, que não estava na tradição poética. É o caso dos poemas *Este Inferno de Amar*, *Gozo e Dor*, *Cascais*, *Viborn*. É de notar também a presença do amor físico: na busca da sua expressão, chega Garrett, no poema *Os Cinco Sentidos*, a antecipar-se às experiências sinestésicas dos simbolistas.

Esta autenticidade não exclui, porém, certo exibicionismo e até certa teatralidade de atitudes. Quer monologando, quer dialogando, Garrett nunca se esquece da plateia, e, como o Carlos das *Viagens*, gosta de se apresentar como um homem fatal perseguido por remorsos, ou então como a vítima sem remédio da mulher fatal, como ela despenhado no abismo da perdição (*Anjo és*). Nisto, de resto, parece-se com numerosos poetas românticos, a começar por Byron, de cuja influência nas *Folhas Caidas* há talvez um eco tardio.

Da mesma forma que abandona (desta vez a sério) os temas e atitudes arcádicos, assim se desfaz de todo o arsenal poético em que se educou: o verso branco, a mitologia, a fraseologia, os géneros tais como o soneto, a ode, etc. Em troca, adopia, como na prosa, uma expressão coloquial e corrente, dá preferência a símbolos populares ou popularizados (estrelas, flores) e cultivava especialmente a redondilha em estrofes regulares, de rima emparelhada, alternada ou cruzada (quadradas, sextilhas, estrofes de sete e oito versos). Estas formas eram correntes entre os românticos espanhóis e não representavam também novidade em Portugal: o *Trovador* é nove anos anterior à primeira edição das *Folhas Caidas*. Mas entre a retórica desmiolada da poesia ultra-romântica e a vivacidade intensa e por vezes espasmódica das *Folhas Caidas*, a distância é enorme.

SIGNIFICADO LITERÁRIO DA OBRA DE GARRETT

Pode, em resumo, dizer-se que na sua obra, muito desigual, Garrett deu uma contribuição difícil de encarecer à evolução literária portuguesa.

Legou-lhe, em primeiro lugar, dois dos seus maiores livros, um dos quais, o *Fr. Luís de Sousa*, é a única obra dramática de interesse universal e perene da literatura portuguesa moderna. Nesta obra e nas *Viagens na Minha Terra*, Garrett focou com penetração e profun-

deza um tema de que ninguém mais em Portugal se ocupou e que é todavia de grande importância nas literaturas modernas: o da contradição entre a personalidade construída e a constante mudança que a adaptação à vida impõe à afectividade.

Em segundo lugar, deve-se a Garrett a primeira efectivação de um ponto essencial do programa característico dos nossos primeiros românticos: a recolha da poesia popular. Fê-lo, como vimos, no *Romanceiro*. Embora muito incompleta e falha de critério científico, esta publicação marca o início do estudo do folclore nacional, que vai ser continuado por outros.

Em terceiro lugar, deve-se-lhe a criação do diálogo na literatura portuguesa moderna, sendo de notar que até hoje o diálogo garretiano ainda não foi igualado.

Finalmente, e é esta porventura a sua principal contribuição, Garrett libertou a prosa portuguesa da petrificação académica em que se fixara ao longo da época clássica; deu-lhe nova elasticidade; modernizou-a no vocabulário e na construção; aproximou-a da língua coloquial. Pode dizer-se que com isto fundou a prosa literária moderna, no que, aliás, coroava com êxito esforços que já vinham do século XVIII.

É através de Garrett que nos apercebemos da continuidade de esforços para a transformação e modernização da vida cultural portuguesa que data do *Verdadeiro Método de Estudar* de Verney, e da *Arcádia Lusitana*. Garrett pode considerar-se um continuador directo dos burgueses ilustrados do século XVIII que precederam e secundaram os esforços do Marquês de Pombal. É a sua formação arcádica, tão harmónica com a atmosfera da revolução vintista (e não a sua iniciação romântica) que nele consciencializa a necessidade da reforma literária. A iniciação no Romantismo europeu serviu-lhe para acentuar esta consciencialização e para lhe dar formas e temas apropriados ao programa de reforma.

Porventura, esta ligação com o período arcádico explica a relativa inferioridade das obras em que procurou explorar o receituário romântico da cor local, do exotismo e outros (o que fez com evidente falta de autenticidade), e a superioridade daquelas em que esse receituário é assimilado a um conteúdo predominantemente psicológico, na tradição do teatro e do romance europeus do século XVIII. De qualquer forma esta combinação da estrutura arcádica e dos temas românticos dá à personalidade de Garrett um tom inconfundível, *sui generis*, que o isola em relação às escolas literárias portuguesas do século XIX, não obstante a grande influência que ao longo de todo ele exerceu, em personalidades tão diferentes como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão ou António Nobre.

5.7.3 Herculano

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 153-167.

XIII

HERCULANO

BIOBIBLIOGRAFIA

Filho de um funcionário administrativo da Casa Real, neto de pedreiros, Alexandre Herculano de Carvalho Araújo nasceu em Lisboa em 1810, durante a primeira invasão francesa. Cursou no Colégio dos Oratorianos, excelentes mestres, de tendência esclarecida e anti-jesuitica, os preparatórios da Universidade. Mas a doença e a morte do pai impossibilitaram-lhe a ida para Coimbra. Frequentou em Lisboa dois cursos práticos: a Aula de Comércio e o curso de Diplomática. Tinha dez anos quando se deu a Revolução de 20, quinze quando foi publicado o *Camões* de Garrett. Formou-se portanto dentro do pré-romantismo, numa época em que se tornavam conhecidos em Portugal escritores como Schiller, Klopstock, Chateaubriand. Ainda teve tempo para frequentar os salões da Marquesa de Alorna, personalidade típica do movimento pré-romântico em Portugal.

Em 1831, comprometido na revolta do 4 de Infantaria, que acabou no massacre geral dos insurrectos, escapou-se para Inglaterra. Aqui foi um simples soldado anónimo, na plebe dos emigrados, quando Garrett era já um escritor célebre. Esteve alguns meses em França, onde frequentou estudiosamente a biblioteca de Rennes. Data presumivelmente desta época a sua iniciação em Thierry, Guizot, Victor Hugo e Lamennais, cujas influências viriam depois a marcar profundamente a sua obra. Em contrapartida, a Inglaterra não lhe deixou boas recordações, a julgarmos pelo que escreve na narrativa *De Jersey a Granville*, que relata a viagem de uma a outra costa da Mancha.

Regressou a Portugal como soldado da expedição de D. Pedro, e tomou parte em grande número de acções militares. Desde logo se dedicou a iniciativas de reforma. Colaborou no jornal da Sociedade Filomática do Porto, o *Repositório Literário*, com artigos em que pela primeira vez se expõe em termos filosóficos, em Portugal, a teoria do Romantismo. Ajudou a organizar a Biblioteca Pública do Porto com fundos provenientes das então extintas bibliotecas monásticas.

Como protesto contra a revolução de Setembro de 1836, demittiu-se do seu lugar de bibliotecário, e em Lisboa, para onde veio, publicou contra os novos governantes um folheto em estilo bíblico, a *Voz do Profeta*, que é uma réplica das *Paroles d'un croyant* de Lamennais, pouco antes traduzidas para português. Logo se notabilizou como escritor, e no ano seguinte foi encarregado de dirigir *O Panorama*, semanário ilustrado de variedades, editado pela Sociedade Promotora de Conhecimentos Úteis, para um largo público. Aqui publicou Herculano narrativas históricas, estudos eruditos e ensaios de crítica e teoria literária. Também de 1837 data a primeira edição das poesias, sob o título *A Harpa do Crente*. Profissionalmente é, nesta época, um jornalista: acumula a direcção de *O Panorama* com a redacção de *O Diário do Governo*. Mas em 1839, obtém o lugar de Director das Bibliotecas Reais das Necessidades e da Ajuda, directamente dependente de D. Fernando de Coburgo.

Anti-Setembrista, foi levado ao Parlamento em 1840, como deputado da maioria cartista ou conservadora. Nessa qualidade apresentou um plano de ensino popular. Mas rapidamente se desinteressou da vida parlamentar. Desaprovou o golpe de estado de Costa Cabral que restaurava a Carta, e remeteu-se ao silêncio. Sob a ditadura cabralina pôde realizar a parte mais considerável da sua obra literária.

Faz sair o *Bobo* (1843); o *Eurico* e o *Pároco da Aldeia* (1844); as *Cartas sobre a História de Portugal* (1843); os *Apointamentos para a História dos Bens da Coroa e Forais* (1843-1844), que constituem já uma preparação para a *História de Portugal*. O 1.º volume desta aparece em 1846, no ano da Maria da Fonte, de que Herculano parece bem alheado. O 2.º volume sai em 1847, e o 3.º em 1850, e desencadeia uma violenta reacção nos meios clericais, por desmascarar algumas veneráveis imposturas, como o milagre de Ourique.

Atacado em sermões públicos, Herculano ripostou em *Eu e o Clero*, carta dirigida ao Patriarca de Lisboa, em *Cartas ao redactor de A Nação* e no opúsculo *Solemnia Verba*. A polémica leva-o a interromper a *História de Portugal* para preparar e publicar a *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1.º volume em 1853, último em 1859), onde descreve minuciosamente o conluio do poder clerical e do poder político que está nos bastidores da introdução do Santo Officio em Portugal.

Entretanto alterava-se profundamente a situação política no País. Costa Cabral era afastado pelo movimento da Regeneração, a que parece não ter sido alheio o próprio marido da rainha. Herculano, abandonando então a neutralidade política que até então se impusera, colabora na formação do novo governo e prepara para ele projectos de reforma social como o da lei sobre os vínculos. Mas os seus amigos são forçados a abandonar o governo, que passa para as mãos do grupo de Rodrigo da Fonseca Magalhães, a que pertence o jovem engenheiro Fontes Pereira de Melo. Contra este novo governo, que acusa de oportunista e corrompido, lança Herculano uma violenta campanha nos jornais *O País* (1851) e *O Português* (1853), que fundou. Em 1853, concorrendo como membro da opposição às eleições municipais de Belém, foi eleito presidente da Câmara. No exercício deste cargo, entrou directamente em conflito com o Ministro do Reino, Rodrigo da Fonseca Magalhães.

Estas polémicas, a actividade política e a elaboração da *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição* reflectem-se no andamento da *História de Portugal*, cujo 4.º e último volume

sai em 1853, com atraso em relação ao programa previsto. Neste ano e no seguinte, ao recolher elementos para a colecção *Portugalia Monumenta Historica*, dispersos em arquivos de várias terras da Província, que visitou, deu lugar a novo conflito com o Clero, contrário à transferência para a Torre do Tombo de documentos em vias de extravio ou destruição. Durante a mesma viagem o espectáculo da miséria das freiras de Lorvão inspira-lhe uma carta humanitária sobre a difícil situação dos monges egressos.

Em 1856 a incompatibilidade de Herculano com Rodrigo da Fonseca Magalhães interrompeu definitivamente a *História de Portugal*. Aquele nomeara para a direcção da Torre do Tombo um inimigo do historiador e acusado de desvio de livros. Herculano declarou-se impossibilitado de continuar a frequentar o Arquivo.

A partir de então, sem interromper a obra literária, a actividade polémica prevalece nela sobre a investigação histórica. Foi um dos fundadores do «Partido Progressista Histórico», que concorreu às eleições pela primeira vez em 1856. Combateu a concordata de 1857 com a Santa Sé, que restringia os direitos do Padroado português na Índia; tomou parte, na imprensa e em comícios, na campanha contra as tentativas da introdução em Portugal das Irmãs Lazaristas, em contravenção da legislação antimonástica então vigente. Teve papel de relevo na redacção do Código Civil Português (1860-1865), tendo proposto a introdução do casamento civil ao lado do religioso, o que deu origem a uma polémica. Os artigos de Herculano foram reunidos no volume *Estudos sobre o Casamento Civil* (1865), logo posto no Index.

Realizando uma inclinação profunda e já antiga, comprou em 1859, com o produto dos seus trabalhos literários, uma quinta em Vale de Lobos, sem largar a sua posição de bibliotecário do rei. Em 1866 casou com uma senhora a quem o ligava uma afeição da juventude, que interrompera por julgar o matrimónio incompatível com o sacerdócio literário. A história de Eurico, que trocara Hermengarda pelo celibato monacal, parece ser a poetização desse amor juvenil. Instalou-se na quinta, e sem abandonar trabalhos literários em curso, como a publicação dos *Portugalia Monumenta Historica*, fez-se lavrador. Sem embargo de se declarar retirado da literatura, empreende a edição dos *Opúsculos* (1.º volume, 1872); mantém uma activa correspondência literária; participa em polémicas, como a travada à volta das Conferências Democráticas (1871) e a respeitante à emigração (1874), e sustenta um combate aceso contra as tendências ultramontanas, que prevaleciam tanto no clero português como em Roma, nomeadamente em cartas ao Padre Barros Gomes, que tivera a ilusão de converter o principal mentor do anticlericalismo português. Pensava mesmo prosseguir a *História de Portugal*, tendo pelo menos reunido os materiais para o 5.º volume.

Neste seu retiro dos últimos anos, Herculano encontrou-se envolvido de um incomparável prestígio, detentor de um verdadeiro poder espiritual nacional. Para isso contribuiu a sua atitude coerente e combativa a partir de 1850 e o ter-se posto inteiramente à margem das intrigas políticas e das negociações da Regeneração. Em contraste com numerosos outros intellectuais seus contemporâneos (Garrett, Castilho, Camilo, etc.), recusou com altivez todas as distincções honoríficas que lhe foram oferecidas. O seu falecimento em 1877, deu ocasião a uma manifestação nacional de luto.

HERCULANO E A INTRODUÇÃO DO ROMANTISMO EM PORTUGAL

Tendo saído de Portugal fortemente influenciado pelo pré-romantismo, Herculano regressou com uma teoria romântica perfeitamente elaborada sob o aspecto teórico, que logo tratou de expor no *Repositório Literário* do Porto, no *Panorama* e noutros periódicos.

O seu ponto de partida é que, contrariamente ao que se sustentava no século XVIII (e entre nós os Arcades), a arte não é a imitação da natureza—conceito de origem aristotélica, que Herculano atribui à «escola sensualista» (Locke, Condillac). É, sim, a expressão de arquétipos ideais. Herculano adere portanto à teoria platónica da Arte, reeditada pelos românticos alemães, e divulgada em língua francesa por M.^o de Staël.

Dentro desta concepção, o Poeta é um inspirado, portador de uma revelação sobrenatural, algo como um profeta bíblico. Esta situação do Poeta, além de exposta em artigos teóricos, manifesta-se exuberantemente no estilo bíblico e profético que Herculano assume, quer nas suas poesias, quer em *A Voz do Profeta*, na primeira fase da sua carreira.

Outro ponto da teoria romântica de Herculano refere-se ao aspecto social e nacional da literatura. Ele foi o primeiro a notar que as formas literárias clássicas se explicavam pela vida de corte e pelo absolutismo monárquico, e que os novos tempos impunham uma literatura para «as multidões». Bocage aparecia-lhe como um precursor desta nova orientação da literatura. Nesta ordem de ideias, atribuía grande importância ao teatro, e colaborou na reforma empreendida por Garrett, com pareceres em concursos de peças. Em um destes pareceres crítica a tendência, então muito corrente, para o teatro histórico, desligado das realidades e dos interesses actuais, e recomenda temas mais próximos da vida quotidiana. Nisto está, aliás, em contradição com a única peça que escreveu, o *Alcaide de Ceuta*.

Enfim, Herculano perfilha inteiramente as ideias dos irmãos Schlegel e outros, sobre a importância das literaturas medievais como base para uma tradição literária não-clássica. E, com o historiador Sismondi, chama a atenção para o interesse que oferece o teatro espanhol do «siglo de oro» para os autores românticos.

Em conjunto, a teoria romântica de Herculano tem fontes predominantemente alemãs, embora, como vamos ver, os autores que efectivamente lhe serviram de modelo sejam predominantemente franceses, excepto, talvez, na poesia.

A OBRA POÉTICA DE HERCULANO

Herculano escreveu de si próprio que fora Poeta até aos 25 anos. De facto a sua poesia é obra da juventude. A última composição tem a data de 1849 (*A Cruz Mutilada*), e a maior parte delas foi publicada, em 1838, na *Harpa do Crente*.

Esta obra juvenil traz a marca dos primeiros autores que estudou, alemães, entre os quais Klopstock. A sua mais antiga composição, de inspiração bíblica, foi escrita sob a influência da *Messíada*, deste autor.

Para Herculano a poesia é, acima de tudo, uma meditação religiosa, a pretexto de uma paisagem, de um acontecimento, de uma ruína. Os temas preferidos são Deus, a liberdade, a morte, o contraste entre a transitoriedade humana e o infinito que a transcende. Estas meditações têm por cenário uma paisagem apropriada que infunde no contemplador o sentimento da infinidade e da solidão: o mar, a montanha, a tempestade, o sol poente, a noite; às vezes um monumento deserto figura como símbolo da divindade e acentua a solidão. Há também visões imaginárias, como quando, na *Semana Santa*, o Poeta vê para lá da cúpula do templo, tornada transparente, Deus descer da majestade terrível dos céus, rodeado dos coros celestiais, para julgar os mortos que se levantam erguendo as lajes. Em geral trata-se de uma poesia discursiva, de reflexões abstractas repassadas de emoção religiosa e tendo por ponto de partida uma descrição.

Mas convém distinguir uma segunda fase poética em Herculano, inspirada pela emigração e pela guerra civil. A poesia torna-se menos abstracta e discursiva. Enriquece-se de experiência pessoal e reflecte os acontecimentos da actualidade. Pertencem a esta fase *O Soldado*, *A Vitória e a Piedade*, *Tristezas do Desterro*, *O Mosteiro Deserto*, *A Volta do Proscrito*, que constituem o único testemunho poético deixado pela guerra civil que instaurou o liberalismo em Portugal. A saudade no desterro, que se concretiza na evocação directa da terra natal, das suas árvores e do seu rio, do pai, do cemitério, é transmitida de maneira carnal e tocante.

De nada vale o protesto da razão, afirmando que o templo de Deus é o mundo e que o homem livre em todo o lugar tem uma pátria. O coração do desterrado não se dobra a este argumento porque mesmo o amor por Deus:

nasce, cresce, vigora-se enredado
com os beijos de mãe, com o sorrir meigo
de nossos pais e irmãos; ensina-o a tarde,
o pôr do sol da nossa terra, o choupo
da nossa fonte, o mar que manso geme,
nosso amigo de infância em praia amiga.

Na evocação da guerra civil perpassa o estrondo das balas, o furor das batalhas, os gemidos dos moribundos, a paz dos campos de mortos, o ódio dos irmãos e a voracidade com que o emigrado beija a terra natal.

É neste conjunto que Herculano atinge o seu maior interesse como poeta, distinguindo-se, pela densidade e largueza de conteúdo humano e social, de todos os poetas românticos portugueses.

Como Victor Hugo (de que aliás o distingue numerosíssimas diferenças) Herculano concebe a poesia como um instrumento de comunicação de ideias e até de acção directa sobre os contemporâneos. O amor sexual cede o lugar às questões públicas, de interesse geral, como a defesa do Cristianismo contra a irreligião iluminista (*A Semana Santa*, *A Cruz Mutilada*),

a responsabilidade do clero monástico pela guerra civil, o apoio à legislação antimonástica (*O Mosteiro Deserto*), o perdão para os vencidos da guerra (*A Vitória e a Piedade*).

Para este género de poesia requeria-se uma frase oratória e amplificadora, um verso geralmente longo, um vocabulário nobre, com muito uso de circunlóquios e eufemismos, para evitar a alusão directa e prosaica. É este normalmente o estilo poético de Herculano, com excepção das quadras sucintas, densas e elípticas, em redondilha, do poema *O Soldado*. Há muita retórica estudada na maior parte destas composições, e poucas imagens originais. A frase tem geralmente uma construção complexa. Mas em troca encontramos a energia de expressão e a força emocional características do autor, e compreende-se que Teófilo Braga visse em Herculano, acima de tudo, um poeta, e que Antero de Quental sentisse despertar à leitura das poesias a sua vocação poética.

Na versificação, preferiu Herculano a estrofe de versos desiguais, sem rima, na tradição arcádica, e por vezes a quadra, em redondilha.

A OBRA ROMANESCA DE HERCULANO

Deve-se a Herculano a introdução em Portugal do romance histórico consagrado por Walter Scott, e em França por Victor Hugo, porque *O Arco de Sant'Ana*, embora Garrett o diga começado durante o cerco do Porto, só foi publicado depois das tentativas de Herculano no *Panorama*. Nesta revista se iniciou a publicação de *O Bobo* (1843), do *Eurico* (1848), de *O Monge de Cister* (1841), e saíram alguns dos contos e novelas mais tarde compilados nas *Lendas e Narrativas* (*A Abóbada*, 1839, *O Bispo Negro*, 1839). Ao publicar a compilação de *Lendas e Narrativas*, Herculano podia ufanar-se do seu papel de iniciador da abundante escola de romance histórico, então copiosamente cultivado em Portugal: estas páginas, escreve ele, «foram a sementinha donde proveio a floresta». Mas já talvez exagere ao apresentar-se como iniciador do moderno romance português, na 2.ª edição da mesma obra (1858), porque nem todo ele teve origem no romance histórico.

Foi no entanto com este género que se iniciou a restauração do romance em Portugal, pode dizer-se que a partir do nada. A «semente» a que se refere Herculano foi importada do estrangeiro, uma vez que, ao contrário do que sucede em Espanha, não havia em Portugal uma tradição romanesca. *A Memina e Moça* estava esquecida, e o romance de cavalaria esgotara as suas virtualidades de evolução.

Seguindo os criadores do género, Herculano pretende, nos seus contos, narrativas e novelas, evocar uma Idade Média pitoresca, cheia de contrastes, povoada de homens de feições salientes e capazes de grandes paixões—em contraste com o amaneiramento palaciano do classicismo ou com a vulgaridade cinzenta dos tempos modernos. E também uma Idade Média de liberdade e de particularismos, origem das nacionalidades modernas—em contraste com o nivelamento e a centralização impostas pelo absolutismo monárquico. Finalmente uma Idade Média cavaleiresca, em contraste com o prosaísmo burguês dos contemporâneos. Cor no descritivo, contrastes e paixões nos caracteres e na situação social

dos heróis: liberdade e particularismo no comportamento, costumes e instituições, espírito cavaleiresco como ideal dos heróis significativos, tais são os atributos que o romance histórico romântico pretende evidenciar.

De acordo com esta tendência geral, Herculano deu muita atenção às descrições, às reconstituições pormenorizadas e particularizadas, de vestuários, interiores, mobiliário, cerimónias, festas, cenas de praça pública, etc., procurando evidenciar a cor local. A construção do mosteiro da Batalha inspirou-lhe um conto—*A Abóbada*—como a Victor Hugo a igreja de Notre Dame de Paris inspirou um romance.

Há a mesma tendência a caracterizar fortemente, com recurso também ao descritivo, as personagens, e a contrastá-las umas com as outras. Ou são criaturas sublimes—anjos ou demónios—, ou caricaturalmente grotescas; quando não bobos, abaixo da condição humana. Constituem no conjunto um jogo de celestial e demoníaco por um lado; e de sublime e grotesco por outro. Parecem animadas de um poder sobre-humano, como o *Alcaide de Santarém*, instrumento da vingança divina, ou *Eurico*, o *Anjo Negro*, ou *Dulce*, tão perfeita que consegue, simultaneamente, ser fiel ao homem que ama e ao marido; ou *Leonor Teles*, que é a tradução feminina do *Demónio da Nau Catrineia*. Estas personagens nobres são animadas de paixões irresistíveis que as levam, como um carro sem travões, à perdição e à ambição, o amor e muito especialmente a vingança.

As personagens grotescas servem para dar o contraste, como o ridículo Mem Bugalho, procurador dos povos, enxundoso e poltrão; ou o judeu a quem D. Leonor arranca as libras com ameaças. Além disto, estas personagens—burgueses ou homens de dinheiro—encarnam geralmente a concepção burguesa da vida, em contraste com a concepção cavaleiresca que norteia o comportamento das personagens nobres. É de notar que a condição social daquelas as aproxima do burguês do século XIX; e que nesse contraste parece estar implícita uma apreciação pejorativa dos ideais burgueses dominantes na época de Herculano.

Finalmente, na sua própria força, no hábito de resolver as questões à ponta de espada, os heróis nobres exprime a concepção de uma Idade Média propícia à eclosão e desenvolvimento da personalidade individual.

A estes atributos comuns ao romance histórico inglês e francês, acrescentou Herculano, do seu próprio fundo, a organização da matéria romanesca segundo uma teoria muito definida, quer do processo histórico, quer da história de Portugal. Os seus romances e contos abrangem as várias fases da Idade Média: a queda do império visigótico (*Eurico*); o domínio árabe (*O Alcaide de Santarém*); a reconquista (*A Dama pé-de-cabra*); a formação da nacionalidade (*O Bobo*); a insurreição popular no século XIV (*Arras por Foro de Espanha*); o fim do feudalismo e as origens do absolutismo real (*O Monge de Cister*).

Mas neste conjunto convém distinguir dois tipos de romance, um representado pelo *Eurico*, outro por *O Monge de Cister*. O primeiro é propriamente poema em prosa, tendo nele maior importância o ritmo, a expressão poética, a paisagem, a idealização dos sentimentos, do que a descrição e a particularização histórica. É o caso de *O Alcaide de Santarém*, *A Dama pé-de-cabra* e *O Alcaide do Castelo de Faria*. O segundo tipo é mais propriamente romanesco, com psicologia mais realista e individualizada, retratos e descri-

ções minuciosas, maior preocupação de objectividade. É o caso de *O Bobo e Arras por Foro de Espanha*.

O *Bobo* parece ainda muito influenciado pela idealização romântica da cavalaria e dos trovadores. Já *Arras por Foro de Espanha* e *O Monge de Cister* parecem mais objectivos, para o que concorre ter podido Herculano utilizar como ponte as crónicas de Fernão Lopes. Nestas duas obras pretende o autor pôr em evidência a luta de classes—embora considerada unicamente sob o ângulo político—que é, segundo ele, o motor da história. Vemos em jogo, no *Monge de Cister*, a nobreza, o terceiro estado já dividido em grandes e pequenos, o Clero e a Coroa, cujo papel tende a alterar-se em relação ao que fora anteriormente. O gosto da documentação histórica alicerça este grande quadro do fim da Idade Média.

A teoria da história de Portugal que dá o travejamento a todo o conjunto, embora caracteristicamente romântica, é também muito própria de Herculano, que a sistematizou, como veremos: a nacionalidade tem as raízes na Idade Média, e a época do absolutismo constitui um intervalo *contra natura*, estranho ao seu desenvolvimento espontâneo.

Igualmente característico dos romances e contos de Herculano é o reflectir-se neles a visão poética que já apontámos na sua obra em verso. Isto acontece sobretudo naqueles romances e contos que classificamos como poemas em prosa. Já no poema *A Semana Santa*, há uma tendência a contrastar a eternidade de Deus com o efémero das civilizações e a insignificância das vidas individuais. Isto reaparece no *Eurico*, no *Alcaide de Santarém*, no *Alcaide do Castelo de Faria*. A passagem do homem fica assinalada por ruínas: onde houve cidades há hoje desertos; onde houve clamores, silêncio. Esta visão é acentuada pela paisagem, que é a das *Poesias*: paisagem nocturna, ou desértica, de grandes espaços, de abismos, de ruínas solitárias, sugerindo uma introdução no infinito. Porventura esta mesma visão poética, de raiz religiosa, transparece também na história das personagens. Em quase todos os romances ocupa lugar de primeiro plano o tema do sacrilégio, que precipita os protagonistas na expliação eterna. É o caso de *Eurico*, que se sente incapaz, moralmente, de aceitar o celibato sacerdotal; e o de Vasco, no *Monge de Cister*, que se serve dele para executar a vingança.

Na composição destes contos e romances sucedem-se as descrições de ambientes, personagens, monumentos ou paisagens; os diálogos; as cenas de ar livre, como procissões, tumultos e comícios populares, as reflexões morais-religiosas, e a explicação histórico-social. Normalmente cada um dos vários géneros de exposição—dramático, narrativo-descritivo, expositivo e didáctico—ocupa o seu capítulo próprio. Estes elementos ligados por contiguidade não estão integrados organicamente.

Há grande diferença quanto ao estilo entre os dois tipos de romance que distinguimos. A expressão é mais vaga no *Eurico*, como cabe a um poema. Os retratos não têm contornos nem particularidades. São a branca Hermengarda, *Eurico*, o Anjo Negro, o feroz *Tarik*. Os diálogos não passam de trocas de objurgatórias ou de discursos. As descrições transpõem a realidade a um plano de beleza plástica por meio de evocações ou comparações. A linguagem é sempre nobre, e, tirante os nomes históricos e os nomes de objectos e instituições da época em que decorre o romance (a isso se reduz, efectivamente, a cor histórica),

o termo geral e literário é normalmente preferido ao termo particular e plebeu. Mas já *O Monge de Cister* e obras do mesmo tipo oferecem características bem diferentes. Herculano usa aqui de um processo exaustivamente descritivo e analítico. Algumas personagens são apresentadas com grande cópia de pormenores fisionómicos, de traje, de gesto e outros, sobretudo as personagens plebeias e ridículas. A mesma pormenorização se encontra nas descrições de interiores. Alguns diálogos, sobretudo entre personagens de segundo plano, pretendem ganhar um sabor popular. Tudo isso constituiria um conjunto realista se não fosse a tendência constante de Herculano para a deformação engrandecedora ou satírica e para o jogo de contrastes—tendência que atrás ficou apontada. Como sucede em todo o romance romântico o autor intervém a cada passo comentando, explicando, sublinhando. Ora assume um tom didáctico, ora um tom épico-lírico, que nos reconduz às sublimidades do poema em prosa; ora um tom jocoso. O humorismo de Herculano é na maior parte das vezes pesado e sarcástico, nisso oferecendo flagrante contraste com o de Garrett.

Ocupa um lugar à parte na novelística de Herculano, *O Pároco da Aldeia*. É uma obra híbrida entre o ensaio, o canto e as memórias de infância. O seu tema é o sentimento religioso, concretizado nos dias de festa em que se veste roupa de lavado, na alegria das romarias, ao toque do sino, na venerável figura de um sacerdote que afaga as crianças e ajuda os atribulados, no pôr do sol que estira a sombra da cruz, no sermão de festa cheio de maravilhas que fazem pasmar os ouvintes. Por meio disto (como o romance de Joantina por meio das digressões das *Viagens na Minha Terra*), há a história de um Pároco de aldeia que consegue vencer as dificuldades que se opõem ao casamento de dois rústicos de fortuna desigual. Esta evocação dos dias da crença ingénua da infância em torno de um caso de aldeia serve para exemplificar uma tese largamente desenvolvida: que a religião constitui uma necessidade afectiva, e que o Catolicismo, com os ritos, festividades, imagens, milagres e santos, é mais capaz do que o Protestantismo, de corresponder àquela necessidade.

Exposta de forma caprichosa, digressiva e por vezes humorística, esta tese entrelaça-se inextricavelmente com a evocação das memórias infantis. Na parte novelesca reencontramos aquela espécie de realismo caricatural que já ficou apontado. Mas aqui não há personagens nobres, e só o Pároco se aproxima da sublimidade angélica, sem nunca, de resto, se desprender da comunidade humana a que pertence. Não encontramos, por isso, aqui, os contrastes característicos de outros contos e novelas; e o traço realista com que são desenhadas as personagens, sem deixar de ter alguns toques de grotesco, é muito mais repassado de simpatia humana.

A OBRA HISTÓRICA DE HERCULANO

O interesse romântico pela Idade Média, pelas origens da nacionalidade, pelos ideais cavaleirescos, pelo particularismo medieval, além de levar Herculano ao romance histórico, está na origem do seu interesse pela história científica. Mas este último relaciona-se também com os problemas sociais e políticos levantados pela instauração do Liberalismo em Portugal.

No prefácio do seu primeiro estudo histórico de certo fôlego, intitulado *Apontamentos para a história dos bens da Coroa e Forais*, cuja publicação foi iniciada no *Panorama* em 1843, expõe Herculano o seu propósito de contribuir para o esclarecimento da questão, então muito debatida, da abolição dos direitos senhoriais pela chamada Lei dos Forais com que, pode dizer-se, Mouzinho da Silveira aboliu o feudalismo em Portugal. Herculano, analisando a sociedade portuguesa medieval, pretendia aí pôr a claro o sistema fiscal pelo qual a nobreza e o clero espoliavam a burguesia e o trabalhador. Desta forma justificava retrospectivamente a revolução social trazida pelo liberalismo.

Neste estudo Herculano anunciava a próxima publicação de uma obra intitulada *Estudos sobre a Idade Média portuguesa*. Esta obra veio efectivamente a lume, mas com outro título e outra concepção: é a *História de Portugal*, cujo primeiro volume saiu em 1846. A ideia inicial de Herculano parece ter sido a de uma história da classe média portuguesa, à imitação da *Histoire du Tiers État* de Thierry; mas, obrigado a rever a história política geral, falsificada por erros e credices, decidiu-se a acrescentar ao primitivo plano a narrativa dos acontecimentos políticos e o estudo de conjunto das instituições.

Assim, o grande projecto de Herculano era historiar as origens do Terceiro Estado em Portugal, isto é, daquela classe que ele considerava como precursora da «classe média», que, através de longas lutas com o feudalismo e com o poder real, coroadas com a guerra civil de 1832-1834, acabara por se tornar a classe dominante.

Pela mesma altura em que anunciava este projecto, expunha Herculano nas *Cartas sobre a História de Portugal* (1842), escritas também por sugestão de Thierry (*Lettres sur l'histoire de France*), a sua concepção do social da história, opondo-a à concepção tradicional que se reduzia a uma «biografia dos indivíduos eminentes»:

«A história pode comparar-se a uma coluna polígona de mármore. Quem quiser examiná-la deve andar ao redor dela, contemplá-la em todas as suas faces. O que entre nós se tem feito, com honrosas excepções, é olhar para um dos lados, contar-lhe os veios de pedra, medir-lhe a altura por palmos, polegadas e linhas». E um pouco adiante: «As opiniões, os costumes, os usos, todos os modos, enfim, do existir da época em que viveu, toda essa existência complexa de muitos milhares de homens, a que se chama nação, devia ter uma influência imensa, absoluta, naquela existência individual do homem ilustre, que o historiador acreditou poder fazer-se conhecer com os simples extractos de quatro crónicas, cosidos com bom ou mau estilo às respectivas certidões de baptismo, de casamento e de óbito». (Carta IV).

Mais tarde escreverá que tem muito mais interesse conhecer o comércio do porto de Lisboa no século XVI do que as batalhas e os heróis guerreiros, que geralmente ocupam os historiadores.

Como para outros historiadores românticos, nomeadamente Thierry e Guizot, a história resume-se para Herculano a uma luta de classes — embora considerada apenas no seu aspecto político e jurídico —, a qual conduz à vitória da classe média, cujo berço são os concelhos medievais.

Herculano renovou também a historiografia em Portugal com a crítica científica e a investigação arquivística metódica. Nisto tivera alguns precursores, como Fr. António Brandão e João Pedro Ribeiro. Mas foi muito além deles pela forma sistemática com que aplicou as regras da crítica histórica, pela coragem com que aniquilou algumas tradições antigas e quase canonizadas, como a batalha de Ourique; e finalmente por ter posto a crítica histórica ao serviço de uma grande obra de conjunto.

Graças a esta concepção rasgada, aliada ao rigor da investigação e a uma notável capacidade expositiva, a *História de Portugal* ficou um monumento perdurável. O que há hoje de insatisfatório nela não é o ter sido desactualizada pela investigação erudita, mas o ser incompleta por não conter a resposta a problemas fundamentais da actual historiografia. Com efeito, considerando as lutas sociais principalmente sob o aspecto político e jurídico, Herculano não esclareceu as suas razões económicas e técnicas.

A influência da historiografia francesa combina-se em Herculano com a da «escola histórica» alemã, representada principalmente por Savigny, e que vinha conjugar-se por sua vez com a influência de De Bonald, principal expositor do tradicionalismo contra-revolucionário. Ambas convergiam para a concepção das instituições sociais com algo de objectivo e com existência própria, independente da dos indivíduos. Esta influência mitigava o individualismo liberal de Herculano, e levava-o a dar grande importância na história social à tradição.

Parece ter escapado à maior parte dos contemporâneos de Herculano o que faria de mais inovador na *História de Portugal*: o ser uma história das sociedades e não dos indivíduos e o conceber a sociedade como uma dinâmica de classes sociais. Em compensação, causou sensação e escândalo um ponto que para o autor era de mera crítica erudita: a refutação de algumas ideias feitas, como a que encontrava nos Lusitanos os antepassados dos actuais Portugueses, e particularmente de certas maravilhas santificadas pela ideologia oficial e já muito divulgadas. Algumas destas tinham sido forjadas dentro de certas ordens monásticas, como a lenda do aparecimento da Cruz de Cristo na batalha de Ourique, de origem provavelmente crúzia, e na qual se via o fundamento religioso e miraculoso da monarquia portuguesa. Demonstrando que estas crenças não estavam documentadas, ou se documentavam em falsificações, Herculano desencadeou a reacção dos tradicionalistas, e especialmente do clero. Foi a ocasião de uma batalha polémica que não pouco contribuiu para a reforma da mentalidade em Portugal. Tomando a ofensiva, Herculano decidiu empreender a *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. No prefácio desta obra refere-se Herculano aos acontecimentos europeus tais como a reacção que sucedera à revolução de 48, e o governo despótico de Napoleão III em França, conjugando-os com a orientação do governo «regenerador» em Portugal e com a reacção clerical que se manifestara por ataques à *História de Portugal*. Herculano vê uma situação paralela na conjugação do absolutismo real, cada vez mais ambicioso, e do poder clerical que levaram à introdução da Inquisição em Portugal. Esta obra tem, pois, uma intenção confessadamente polémica.

Obedece todavia às regras mais rigorosas da investigação documental e da crítica de textos. Acompanhando pormenorizadamente a correspondência inédita entre o rei de Portugal, os seus embaixadores e a corte pontifícia põe a claro a intriga, por vezes sórdida, de que

resultou a introdução da Inquisição em Portugal. É incontestável a veracidade dos factos, por vezes surpreendentes, relatados neste livro: documentalmente a obra pode considerar-se intacta, e a sua leitura ainda hoje é indispensável. Mas fica muito abaixo do nível da *História de Portugal*, porque não é já uma história da sociedade, antes o relato de uma intriga de alguns indivíduos sem escrúpulos, caracterizados e apreciados mais sob um ponto de vista moral que sob o ponto de vista do seu significado social. Segundo uma rese tipicamente iluminista, o fanatismo de D. João III, a hipocrisia de alguns prelados e príncipes da Igreja, que ocupam aí o primeiro plano, aparecem como mola explicativa dos factos; e só secundariamente, como em pano de fundo, é dado o seu contexto social.

Herculano é autor de vários outros estudos históricos menores. Além dos *Apostamentos para a história dos bens da Coroa e Paraís*, e das *Cartas sobre a História de Portugal*, já mencionados, publicou nos *Opúsculos* os estudos sobre o *Estado das Classes Servas na Península* e sobre o *Feudalismo*. Contém matéria histórica os *Estudos sobre o Casamento Civil*, em que defende a introdução do Casamento civil no Código civil português. Enfim, iniciou a publicação sistemática dos mais antigos documentos históricos portugueses na colecção *Portugalia Monumenta Historica*, dividida em 4 secções: *Diplomata et Chartae*, *Leges et Consuetudines*, *Inquisitiones*, *Scriptores*.

A OBRA DOUTRINÁRIA E POLÉMICA DE HERCULANO

Tanto a *História de Portugal* como a *Origem e Estabelecimento da Inquisição* são peças de uma ardente polémica que acompanhou a reforma mental correspondente à implantação do Liberalismo em Portugal. Para entendermos cabalmente estas duas obras temos de as inserir na considerável massa de artigos e ensaios, em grande parte reunidos nos *Opúsculos*. Muito deste material nasceu de uma intensa actividade jornalística: Herculano foi director, redactor ou colaborador de alguns jornais, como *O Panorama*, a *Revista Universal Lisbonense*, *O País* e *O Português* (estes criados por sua inspiração para combater o governo regenerador), *A Pátria*, etc. Muitos dos seus artigos jornalísticos que nem sempre eram assinados, estão ainda por identificar, e outros só recentemente foram recolhidos.

Na actividade de Herculano como jornalista e polemista atento a todos os acontecimentos nacionais importantes, distinguem-se claramente duas épocas, separadas pela polémica à volta da *História de Portugal* cerca de 1850. Na primeira época Herculano ocupa-se dos problemas culturais postos pela adaptação a Portugal das instituições liberais. Na segunda das questões resultantes do movimento geral de reacção que se segue à revolução de 1848.

Antes de 1850, a posição política de Herculano é, dentro do liberalismo, conservadora. Na *Voz do Profeta*, amon com violência o radicalismo setembrista e o governo popular. Para Herculano (como para Garrett) o liberalismo não se confundia com a democracia. Por outro lado, em vários artigos no *Panorama* e outras revistas, combateu o ateísmo, a increduli-

dade religiosa, o utilitarismo *benthamista*. Defendeu em termos humanitários os egressos dos conventos extintos. A propósito dos monumentos nacionais, pregou o respeito à tradição. Em tudo isto, aliás, Herculano acompanhava as tendências do Romantismo representadas por Walter Scott, pelos românticos alemães, e que tinham um precursor em Chateaubriand. Não obstante, apoiou incondicionalmente a legislação que aboliu os direitos feudais e as ordens religiosas, os dois pilares do antigo regime.

Entre os problemas que mais o interessaram nesta época, conta-se o do ensino popular que, a seu ver devia substituir o ensino privilegiado característico da monarquia absoluta, e em cujo desenvolvimento via uma condição indispensável para a instauração de um verdadeiro regime liberal.

À mesma época pertence a campanha literária em prol da nova literatura romântica, como já vimos nas páginas anteriores.

A partir de 1850, verifica-se uma mudança nos temas predominantes de Herculano, e até uma atitude diferente perante os problemas nacionais e europeus. As suas teses políticas, sociais e religiosas tornam-se mais precisas, mais concretas e mais imediatamente ligadas à realidade; o contexto em que se inserem alterou-se profundamente e deu um sentido novo a ideias já antigas.

Naquele ano as revoluções democráticas e antif feudais de 1848 tinham sido detrotadas. Acentuava-se o ritmo do desenvolvimento do capitalismo industrial e da produção mecanizada, com a correspondente criação de um grande proletariado fabril. A Igreja católica refazia-se dos duros golpes sofridos a partir de 1789 e iniciava uma contra-ofensiva em que assumia papel dominante a Companhia de Jesus, restaurada. A intensificação das contradições sociais levava por um lado a regimes políticos autoritários, como o de Napoleão III, ou a mistificações parlamentares; por outro, a tentativas de organização do proletariado. Inspirando-se ainda nos ideais da revolução francesa, desenvolvia-se um movimento intelectual burguês progressivo, de oposição ao despotismo político e à reacção clerical, representado por Victor Hugo (*Les Châtiments*, *Les Misérables*, *Légende des Siècles*), Michelet (*Histoire de France*), Renan (*Les origines du Christianisme*), entre outros. Em Portugal os governos que se seguem à Regeneração favoreceram a constituição de oligarquias financeiras relacionadas com o capitalismo internacional, que participou no financiamento da rede ferroviária portuguesa. O regime parlamentar tendia a desenvolver-se à margem da vontade popular, um sistema de dois partidos, representantes de dois grupos de interesses.

Herculano foi talvez o escritor português desta época que melhor ou mais completamente se deu conta desta viragem. Ela aparecia-lhe acima de tudo como um recuo da classe média ante a constituição dos grandes potentados financeiros, a um lado, e do proletariado fabril a outro. As suas campanhas visam a defesa da classe média por uma legislação económica e social adequada. O seu ideal de sociedade, desenvolvidamente exposto no projecto de lei sobre os vínculos, no projecto de bancos municipais e na polémica sobre a Emigração (1874), era o de uma federação de pequenos e médios proprietários agrícolas, com um mínimo de proletariado rural ou fabril. Para tanto, propunha a divisão lenta da propriedade rural, o

fomento agrícola, de preferência ao industrial e a instituição de pequenas cooperativas bancárias municipais.

Contra a centralização política que ele justamente relacionava com a concentração da riqueza, defendia uma larga descentralização através de um sistema de municípios dotados de grande autonomia, passando o Estado a ser a federação dos municípios. Esta tese foi principalmente exposta em uma série de artigos publicados no *O Português* (1853).

A reacção religiosa conhecida pelo nome de Ultramontanismo foi persistentemente atacada por Herculano, como uma ofensiva contra o liberalismo. Na polémica sobre Ourique, nas que se travaram em torno da Concordata de 1857, do casamento civil, da introdução das Irmãs Lazaristas, e ainda em cartas escritas ao Padre Barros Gomes, Herculano lutava pela autonomia do poder civil, contra a interferência eclesiástica, pela autoridade dos bispos contra as ordens monásticas, e especialmente a Companhia de Jesus; pela subordinação do Papa à autoridade do grémio dos fiéis representado pelos concílios, e de modo geral pela tradição anterior ao concílio de Trento. Recusou-se a aceitar as resoluções do concílio do Vaticano em 1869, estabelecendo a infabilidade do Papa e a Imaculada Conceição. O seu ideal religioso nunca deixou de ser o que expôs em *O Pároco da Aldeia*: uma espécie de democracia descentralizada. Mas na defesa deste ideal achou-se em luta contra a autoridade do Papa e, automaticamente, fora do grémio a Igreja.

Herculano viveu o bastante para ver chegar a nova voga de 1870 portadora de ideias sensivelmente diferentes das suas, mas que o respeitava como mestre. Embora conservando a sua ideologia de liberal e «velho católico», Herculano viu com simpatia a chegada da nova geração proudhoniana e anticatólica, e deu-lhe, na prática, o seu apoio a propósito da proibição das Conferências do Casino, precisando muito embora que o fazia na defesa da liberdade de pensamento e não por se solidarizar com o anticatolicismo dos promotores das conferências. Em relação ao Socialismo proudhoniano de Antero e de Oliveira Martins, assim como em relação à teoria hegeliana da história, manifestou em cartas a Oliveira Martins o seu cepticismo. Havia no entanto entre eles certas afinidades, porque a federação de municípios e os bancos municipais preconizados por Herculano não deixavam de ter semelhanças com a utopia proudhoniana de uma federação de produtores. Compreende-se que a geração de 1870 e mais tarde o movimento republicano considerassem Herculano um dos seus patriarcas.

A vasta obra polémica de Herculano, quase toda reunida nos *Opúsculos*, a que devem acrescentar-se as cartas é, decerto, o maior monumento da literatura polémica portuguesa. Herculano alia a uma certa monumentalidade oratória um notável rigor, precisão e clareza na exposição das suas teses. E a isso acrescenta um calor apaixonado, uma vibração por vezes poderosa que todavia nunca afecta o equilíbrio e a ordem da exposição, a grandeza arquitectónica do conjunto.

SIGNIFICADO E INFLUÊNCIA DE HERCULANO NA EVOLUÇÃO LITERÁRIA PORTUGUESA

A influência de Herculano na sua geração e nas próximas seguintes é enorme e visível, embora menos profunda e subtil que a de Garrett. Nado e criado em plena derrocada do velho Portugal, Herculano formou-se já dentro do Romantismo, assimilou melhor do que Garrett os seus temas e formas e contribuiu mais que ninguém para os divulgar em Portugal.

A sua atitude perante o público é talvez a que melhor representa um aspecto fundamental do Romantismo, que em França teve a sua melhor expressão em Victor Hugo: a posição tribúncia do escritor, semeador de ideias, guia do povo, julgador dos homens e das instituições. Esta é a posição constantemente assumida por Herculano, nas *Poemas*, na obra romanesca, nos escritos polémicos, e até, a um nível superior, na obra histórica. No seu campo de escritor, ele sente-se responsável pelo destino nacional. E assim procedendo estava em diapasão com o sentimento das massas burguesas, junto das quais ganhou uma audiência e um prestígio só comparáveis — nos limites de Portugal — àqueles que Victor Hugo alcançou em França e em alguns outros países da Europa.

O tom oratório que geralmente assume está relacionado com esta atitude. Deve reconhecer-se que a prosa de Herculano é admiravelmente construída, harmoniosa, resistente à passagem do tempo; mas que não representa, como a de Garrett, uma inovação profunda na história literária portuguesa. Com as suas apóstrofes, o seu ritmo regular, as suas imagens clássicas, de beleza decorativa, o seu gosto da amplificação, presta-se facilmente à imitação, e é por isso involuntariamente responsável pelo aparecimento do estilo acaciano, justamente satirizado por Eça de Queiroz.

O mesmo poderia dizer-se da obra romanesca. O romance histórico, com o seu quê de artificialismo, com a concepção cavaleiresca da vida, puramente abstracta, o seu receituário, as suas fontes literárias, é também facilmente imitável, e suscitou por isso uma legião de cultores de segunda ordem, hoje quase todos esquecidos.

Estas são, em parte, as razões por que Herculano, contrariamente a Garrett, fez escola. Mas não está nisso a sua importância perdurável. O que há de mais importante em Herculano é ele ter sido quem melhor consciencializou os problemas postos pela reforma das instituições, quem mais concorreu para a definição de uma consciência da burguesia progressiva em Portugal e quem deu os modelos para a polémica de ideias que iria prolongar-se até nossos dias.

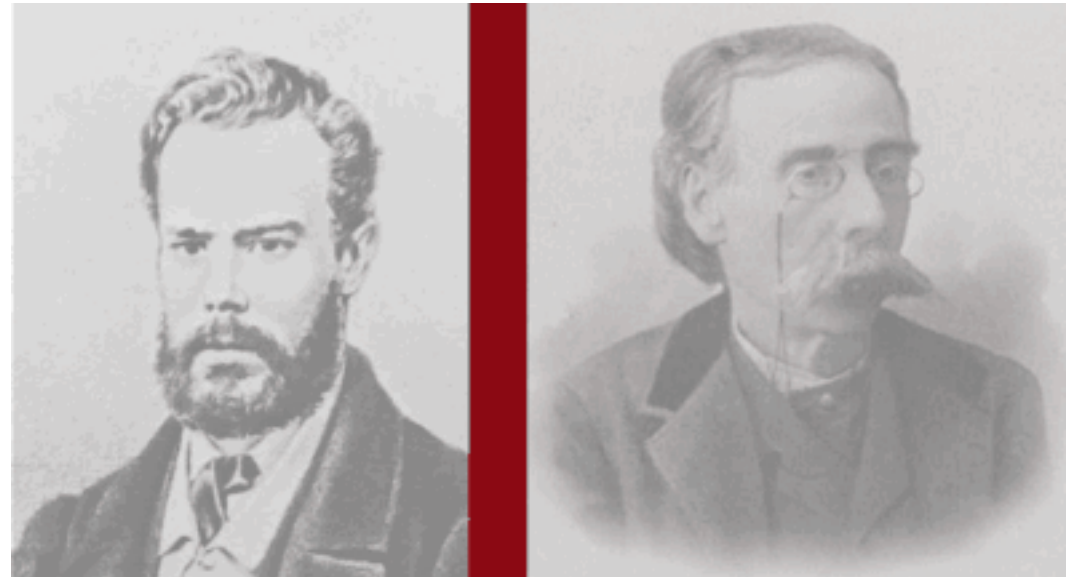
5.8 Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco

“Estamos habituados a considerar Júlio Dinis como um puro romancista de sentimentos e a ligar importância exclusivamente à intriga amorosa que ele constrói e desenlaça. Não notamos, por isso, que os enredos de Júlio Dinis exprimem quase sempre não só um problema de sentimentos, mas também de um ideal social”.

António José Saraiva, “Garrett e o Romantismo”, in António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Publicações Europa-América, 3.ª Edição, Lisboa, 1972, Vol. II, p. 80.

“Camilo Castelo Branco “combinando a tradição dos clássicos com a leitura dos românticos e com a prática da língua popular provinciana, criou uma expressão que tem incontestável carácter, que assimila e caldeia formas nacionais e regionais de cultura: e que é por outro lado o melhor modelo de estilo narrativo em língua portuguesa”.

António José Saraiva, “O Romantismo da Regeneração”, in *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, p. 204



5.8.1 “O «Romance da Atualidade» e outras Tendências da Prosa de Ficção”

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 187-190.

O «ROMANCE DA ACTUALIDADE» E OUTRAS TENDÊNCIAS DA PROSA DE FICÇÃO

Paralelamente ao «drama da actualidade» surge na década de 1850 o «romance da actualidade» ou «realista», sob a influência da ficção moralista de Goldsmith, Madame Genlis, Feuille, ao mesmo tempo que a do realismo humanitário, às vezes ligado ao enredo folhetinesco, de Balzac, George Sand, Hugo, Eugénio Sue. O *Pároco da Aldeia* e a narrativa *De Jersey a Granville*, as *Viagens* de Garrett foram as primeiras tentativas românticas de narrativas de costumes ou de caracteres contemporâneos, mas não pode dizer-se que criassem escola. Durante algum tempo a narrativa de tema contemporâneo vive de elementos pitorescos estranhos à observação da realidade social propriamente dita. É o caso das obras de Francisco Maria Bordalo (1821-1861), oficial da marinha, que tentara primeiro o romance histórico. Os seus *Romances Marítimos*, pouco interessantes pela sua estrutura de romance sentimental, são originais e vivos na descrição de certas operações e aventuras navais. É também o caso de Gomes de Amorim, que em *Os Selvagens* e sua continuação, *O Remorso Vivo*, traz para a ficção o pitoresco americano.

Surge, entretanto, um género em que a observação de ambientes e as preocupações humanitárias características do tempo começam a destacar-se do enredo amoroso passional, e do culto egotista do herói romântico, desesperado, gasto pelos excessos do coração, que ora o amarra à mulher fatal «de mármore», ora à mulher angélica de que se enfastia. Assim se pode, com efeito, caracterizar o género que D. João de Azevedo (1815-1954) cultivava em *O Céptico* (1848) e *O Misanthropo* (1851). Um dos cultores deste género é A. P. Lopes de Mendonça de quem já falámos. As suas *Memórias de Um Doido* (1848), «romance contemporâneo», como se diz no frontispício, obra inteiramente malograda, revela no entanto o conhecimento de Balzac e o propósito de o imitar, dentro do pensamento de que o romance tem por objectivo a análise sociológica do meio do escritor. Há também um sinal da leitura de Balzac em *Roberto Valença* (1846), de Teixeira de Vasconcelos, que como vimos cultivava ao mesmo tempo o romance histórico.

Júlio César Machado (1835-1890) é o continuador de A. P. Lopes de Mendonça no folhetim da *Revolução de Setembro*. O folhetim perde em profundidade de análise e interpretação crítica o que ganha em anedótico e descritivo, em evocação de personagens e ambientes literários, de recantos pitorescos procurados através do País. Contemporâneo de Ramalho, J. C. Machado foi o seu émulo na literatura de impressões de viagem e de evocação. Ambos se declaravam discípulos de Garrett e devotos das *Viagens na Minha Terra*, livro que iniciou em Portugal a literatura de pitoresco regional.

Continuando o esforço malogrado de Lopes de Mendonça, J. C. Machado prosseguiu nas tentativas para introduzir o «romance contemporâneo» em Portugal. Começou-as aos 17 anos com o romance *Cláudio* (1853) e encerrou-as poucos anos depois com os dois tomos de *A Vida em Lisboa* (1858). A influência de Balzac é patente desde o prefácio, que promete um estudo objectivo da realidade, até a nota final, onde o autor mostra ter o livro na conta de uma «filosofia». Pretende esta obra ser uma sátira dos meios mundanos e literários lisboetas, talvez o sonho daquilo que Eça viria a realizar em *Os Maias* e sobretudo em *A Capital*. Jornalistas venais, políticos sem escrúpulos, agiotas, mulheres de sociedade corrompidas, actrizes alegremente inconscientes e cruéis, por toda a parte o poder do dinheiro, comprando o amor, o talento e tudo o que aparece — tal é o panorama que Júlio César nos dá da Lisboa que conhece ou imagina, uma pequena Lisboa que se circunscreve ao teatro aristocrático de S. Carlos e ao teatro popular dos Condes, ao Café Marrare, no Chiado, aos salões de duas ou três titulares, ao restaurante do Mata, e à Sintra romântica dos amores clandestinos. Há esboços embora raros de tipos populares, e um relance dos divertimentos populares nas hortas para a calçada de Carriche. A intriga faz contrastar os manejos de duas criaturas corrompidas,

um médico e uma titular, com o amor immaculado de dois seres de excepção, resistente a todos os obstáculos. O ambiente é inteiramente cosmopolita, em parte certamente sob a influência do romance francês. Há nesta tentativa muito mais bons propósitos do que êxito efectivo: tirante alguns diálogos dados com naturalidade e uma ou outra descrição, como a do teatro dos Condes, certas notações psicológicas justas, *A Vida em Lisboa*, apesar de ter tido segunda edição, lê-se com dificuldade: faltam-lhe sobretudo as personagens suficientemente caracterizadas, os ambientes e aquela notação do tempo, inaugurada no nosso País, sob influência da novela inglesa, por outro contemporâneo de Machado, Júlio Dinis.

A actividade dispersiva e apressada de Júlio César Machado, que, como Camilo, vivia de vender o seu «espírito» e o seu talento de improvisações, dificultavam de resto a efectivação do programa de romance balzaquiano concebido na extrema juventude. Cultivou, além do folhetim, o teatro, a literatura de viagens e o conto. Neste último género produziu a sua melhor obra que teve notável sucesso, *Contos ao Luar* (1861) onde descobrimos um requinte estético que só viria a ser ultrapassado por Eça de Queirós, diálogos que eram os melhores da literatura portuguesa depois dos de Garrett, personagens perfeitamente caracterizadas, e principalmente um ritmo musical que comanda não só a frase mas as personagens e as cenas, influência, talvez, da ópera, para a qual Júlio César Machado versejou. É nova, também, e sugestiva, neste livro, a combinação dos lugares-comuns ultra-românticos com um humorismo

que às vezes os destrói. Um dos contos mais curiosos da colectânea passa-se em dois planos: a história do Roberto do Diabo, que se desenrola no palco, e uma outra história disparadamente melodramática, contada nos intervalos por um espectador louco.

Tirante Ramalho, Júlio César Machado pode considerar-se o mais notável folhetinista português; tirante Camilo, o mais notável prosador do chamado ultra-romantismo. A sua obra atesta o relativo nível estético alcançado por um pequeno sector da burguesia de Lisboa, frequentadora da ópera e outras formas de teatro e pelos *habitués* das redacções, da boémia literária e de alguns salões aristocráticos.

O conto atingiu mais cedo a maturidade em Portugal do que o romance. Ao lado do conto de inspiração citadina, sentimental ou humorístico, cultivado por J. C. Machado, define-se já nesta época o conto de ambiente rústico, que tinha, aliás, um antecedente importante em *O Pároco da Aldela*, Rodrigo Paganino (1835-1863), médico e jornalista no Porto, produziu em *Os Contos do Tio Joaquim*, livro que teve diversas edições até à actualidade, uma realização já amadurecida do género.

Os diversos contos reunidos sob aquele título de intenção declaradamente moralizante, estão ligados pela personalidade do seu suposto autor e narrador, camponês de passado misterioso, que, nas folgas do trabalho da lavoura, conta aos companheiros casos edificantes da sua experiência, comentados pelo seu saber de antigo frade.

O autor declara-se em guerra com o ultra-romantismo e pretende encontrar um estilo que elimine a retórica então em moda e desobstrua a comunicação com os meios rurais. Este estilo que se pretende familiar é o veículo intencional para levar ao povo a doutrina que o autor entende mais consentânea com a sua felicidade. Essa doutrina é, no entanto, claramente conformista. Além de idealizar de maneira optimista o ambiente rural, prega a resignação do camponês à sua sorte, e pretende demonstrar, como o fizera já Herculano, as consequências desastrosas do ateísmo na sociedade e na família.

O sucesso alcançado por este livro é o primeiro sinal da larga e perdurável fortuna que vai ter no nosso País o conto rústico. Mostra, por outro lado, a existência de um público que pedia formas e assuntos diversos daqueles que eram oferecidos pela literatura ultra-romântica. A sua influência faz-se sentir em autores de maior categoria literária, como Júlio Dinis.

5.8.2 “Júlio Dinis e a Introdução do Romance Moderno em Portugal”

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 190-192.

JÚLIO DINIS E A INTRODUÇÃO DO ROMANCE MODERNO EM PORTUGAL

Adiante veremos que um pouco de todas estas experiências, juntamente com a herança da novela peninsular, contribui para a origem do romance camiliano. Este, porém, não é ainda um romance no sentido moderno da palavra, antes um tipo de narrativa muito mais afim da novela picaresca espanhola. O primeiro, em data, romance moderno português bem realizado é *Uma Família Inglesa*, de Júlio Dinis.

Júlio Dinis é o pseudónimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839-1871), filho da burguesia ilustrada do Porto, relacionado, pelo lado materno, com a colónia inglesa. Cursou medicina e chegou a entrar no corpo docente da respectiva Faculdade, graças, em grande parte, às relações do pai. Atungido pela tuberculose, foi obrigado a fazer longos períodos de cura na região de Ovar e na Ilha da Madeira. Dessa doença morreu com pouco mais de 30 anos, tendo uma obra relativamente vasta para o curto tempo de que dispôs. *Uma Família Inglesa* foi o seu primeiro romance, inicialmente editado em folhetins n.º *O Jornal do Porto* (1866), e posteriormente em volume (1868); no mesmo jornal publicou contos reunidos sob o título de *Serões da Província* (1870). A seguir àquele seu primeiro romance editou, sucessivamente, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1867) e *A Morgadinha dos Canaviais* (1868). Não chegou a rever a edição de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* editada póstumamente, em 1871. Também póstumas são as edições das *Poesias*, de que já falamos (1873-1874); *Inéditos e Esparsos*, 2 vols. (1910); *Teatro Inédito*, 3 vols. (1946-1947). A sua obra conheceu um êxito rápido e perdurável. Herculano saudou *As Pupilas* como «o primeiro romance do século», e as edições sucederam-se desde a vida do autor até nossos dias.

A explicação do sucesso de Júlio Dinis, deve procurar-se em dois factores. Primeiramente, o facto de ele ter pela primeira vez oferecido ao público português o romance moderno, com as formas próprias do género. Júlio Dinis teve a excelente preparação da novelística inglesa, especialmente de Dickens, que a sua formação cuidada de burguês ilustrado, relacionado com famílias inglesas, lhe permitiu assimilar.

Nesta escola desenvolveu e equipou tecnicamente as suas faculdades inatas de observador de ambientes e tipos humanos, que fazem de *Uma Família Inglesa* uma obra-prima. Até então, na literatura portuguesa, a notação do meio físico reduzia-se, quer ao apontamento pitoresco da cor histórica, quer à transfiguração «romântica» da paisagem, isto é, à notação daquilo

que é exótico ou anormal, e não à do que é familiar e habitual. Júlio Dinis, utilizando os processos do romance realista inglês, é quem pela primeira vez, descrevendo interiores ou cenas ao ar livre, cria entre nós ambientes normais integrados com as personagens, verdadeiras atmosferas que fazem corpo com elas. Pode dizer-se que *Uma Família Inglesa* é principalmente, no seu conjunto, uma larga pintura de ambientes, que o enredo sentimental nos permite percorrer: a Bolsa portuense, o *Águia d'Ouro*, o *home* inglês, o lar do guarda-livros, o quarto do jovem filho-família aliterado; e se há uma incontestável idealização na visão do lar familiar, há em contrapartida um golpe de vista preciso e certelmente tipificador nos outros casos. O mesmo se verifica relativamente às personagens típicas, fortemente individualizadas na sua mediania e recortadas com vigor discretamente caricatural.

Esta observação é também psicológica. Assistimos aos diálogos íntimos das personagens, diferenciadas também segundo hábitos e interesses dominantes. São notáveis algumas páginas em que descreve o processo da associação das ideias (o passeio de Manuel Quintino) ou dos actos falhados e dos recalamentos (sonhos, desenhos involuntários de Carlos).

Não menos importante é a notação do que chamaríamos o tempo-atmosfera, ao longo do qual amadurecem os acontecimentos e os sentimentos, elemento essencial do romance moderno, em comparação com a narrativa linear que caracteriza, por exemplo, o romance de cavalaria, a novela picaresca, ou mesmo o romance camiliano. Os momentos dramáticos, através dos quais a acção se realiza em saltos, parecem resultar da acumulação quantitativa dos elementos depositados pelo tempo.

Enfim, Júlio Dinis tende a eliminar os elementos exteriores à descrição objectiva (muito embora o não faça radicalmente), tais como as declamações líricas, os efeitos de estilo, etc. O seu estilo correcto, tende a limitar-se aos termos correntes e gerais da linguagem urbana. Mesmo nos romances rurais faltam os provincianismos e as particularidades regionais e populares.

Estas características manifestam-se sobretudo em *Uma Família Inglesa*, romance que tem por fundo os meios da burguesia comercial do Porto; embora não falem nas obras seguintes, que têm por fundo do quadro o ambiente rural, muito idealizado, e que são marcadas por uma intenção moralizadora muito mais acentuada.

É nesta série de romances que podemos melhor determinar o segundo factor do sucesso de Júlio Dinis, que é de ordem ideológica. É assim que em *As Pupilas do Senhor Reitor* prega a felicidade e a moralização dos costumes pela vida rural e pela influência de um clero convertido ao liberalismo, ideia sugerida pelo *Vigário de Wakefield* de Goldsmith e pelo *Pároco na Aldeia* de Herculano, e que é também, como vimos, o fundo dos *Contos do Tio Joaquim*. A intriga, que desfecha no casamento de um proprietário rural rico e de um médico viciado pela vida citadina com duas órfãs pobres, mas modelos de virtudes, exprime simbolicamente a ideia de um congraçamento «democrático» das várias camadas da burguesia, e do prémio pecunioso que a virtude acaba sempre por alcançar. Esta mesma ideia (que já se encontra em *Uma Família Inglesa*), inspira a intriga de *A Morgadinha dos Canaviais* em que o trabalho e a ilustração, na pessoa de um professor primário pobre, abrem o acesso à entrada, pela porta matrimonial, numa família de ricos proprietários. Em simetria com

As Pupilas do Senhor Reitor, *A Morgadinha* mostra a influência nefasta do clero reaccionário, acompanhando a outra frente da campanha de Herculano, contra o ultramontanismo. Duas lágrimas são vertidas em honra dos interesses tradicionais espedalhados pelo inevitável e benfeitor progresso, concretizado pela construção do caminho de ferro que obriga à demolição da casa onde o velho herbanário materializara os sonhos de uma vida. Finalmente, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, contam o casamento de um sobrevivente decadente do feudalismo com uma filha do antigo criado da sua casa, que, graças à legislação liberal e ao trabalho exemplar pudera tornar-se um proprietário próspero. A conclusão é sempre optimista, como na história da Gata Borralheira. O ambiente torna-se cada vez mais falso, com a subtilidade de oferecer pormenores realistas, como a descrição da tenda do merceiro, na *Morgadinha*. No lugar da descrição objectiva instala-se uma concepção feliz da vida rústica própria de estudante em férias, o mito da bondade da Natureza através da felicidade do lavrador. É em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* que a transfiguração atinge o ponto culminante, tornando levemente fantásticos os protagonistas da obra. Enfim, um aspecto muito importante da obra de Júlio Dinis é o hino às virtudes e às delícias do lar, sobretudo em descrições de festas familiares como a do Natal, que têm o dom de acordar ressonâncias muito íntimas e profundas nos leitores que as experimentaram.

Este êxito na consecução da forma novelesca, combinado com a reedição do velho mito da Gata Borralheira na sua versão burguesa de congraçamento social, com a idealização da vida rural, com a crença numa harmonia universal de que o liberalismo seria a expressão, que resolvia todas as contradições e anulava as desigualdades a esta exaltação do progresso na imagem da Bolsa do Porto e dos Caminhos de Ferro, este lirismo da vida familiar burguesa, explicam suficientemente o sucesso de Júlio Dinis junto de uma burguesia jovem e optimista, que estava colhendo os frutos da legislação liberal que transferia para as suas mãos a terra feudal e do comércio interno activado pelo desenvolvimento das vias de comunicação.

As críticas de pormenor que Júlio Dinis insere neste balanço optimista correspondem também aos sentimentos desta camada de público e à doutrinação de Herculano: por um lado, como já vimos, a crítica do clero ultramontano; por outro lado a da corrupção política, que vai desde as combinatas ministeriais até à forma como decorrem as eleições no campo.

A alegada superficialidade de Júlio Dinis aplica-se apenas ao aspecto ideológico da sua obra, e é o reflexo do seu perfeito sincronismo com a nova sociedade burguesa instalada pela revolução liberal, consolidada pela regeneração. Mas quando Eça de Queiroz escreveu no seu elogio fúnebre: «Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve», esqueceram-se da sua contribuição mais importante à literatura portuguesa, que é a implantação do género romance.

5.8.3 Camilo Castelo Branco

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 193-204.

XVI

CAMILO CASTELO BRANCO

VIDA E OBRA

A vida de Camilo parece-se com a de alguns dos principais heróis dos seus romances. Nasceu bastardo em 1825, em Vila Real de Trás-os-Montes. Pelo lado paterno pertence a uma burguesia rural já estabelecida antes da revolução, de onde saíam, além de padres, bacharéis para a magistratura e o funcionalismo. Flavia na família antecedentes trágicos. O avô, magistrado, morreu assassinado; um tio (que dará o nome ao principal herói de *O Amor de Perdição*) morreu no degredo como criminoso; o pai morreu demente, quando Camilo tinha dez anos, havendo já perdido a mãe aos dois.

Criou-se em casa ora de uns ora de outros parentes, quer em Vila Real, quer em pequenas e primitivas aldeias transmontanas, como Vilarinho da Samardã e Friúmes. Um ambiente doméstico pouco afectuoso explica talvez as suas vagabundagens e uma fuga que o fez jornadeiar muitos dias a pé pelo interior de Trás-os-Montes. Dois tios padres deram-lhe rudimentos de educação literária, o latim e leituras de clássicos. Nem os mestres podiam ir além disso, nem o discípulo instável e irregular, dado à aventura do ar livre, muito precoce nos amores, consentiria grandes progressos. Casou aos dezasseis anos com uma camponesa que poucos meses depois esqueceu, juntamente com a filha que dela teve, para fugir com outra moça para o Porto.

Esta cidade serve de teatro principal à segunda fase da sua vida, que se inicia em 1843. Pretendeu fazer estudos na Escola Politécnica e na Faculdade de Medicina. Acamaradou com a malta de boémios e de jornalistas; frequentou, além dos cafés literários, camarins de actrizes, e «outeiros» celebrados sob as grades dos conventos, sobrevivência do século XVIII. O estudo é constantemente interrompido por aventuras com camponesas, costureiras, actrizes, freiras e até damas da aristocracia do Porto, como Maria Brown, que lhe proporcionou o acesso aos salões da fina flor. A irregularidade dos estudos levou-o a Coimbra; o espírito de vagabundagem aventureira fez-lo participar episódicamente na guerrilha miguelista de Mac Donnell. Sofreu em Coimbra a primeira prisão.

É neste meio portuense que lhe nasce a vocação literária, em parte sob o estímulo de leituras que vieram sobrepor-se sem transição aos seus rudimentos de cultura clássica e provinciana: os românticos portugueses e alguns franceses. Datam de 1845 as primeiras notícias de obras suas no género romanesco e no da sátira em verso. No ano seguinte entra no jornalismo. Escreve por esta época poesia lírica no estilo chamado ultra-romântico, sátiras políticas, crónicas. Em 1847 faz representar um drama histórico romântico, *Agostinho de Ceuta*. Os seus primeiros romances destinam-se a folhetins de jornais, como *A última vitória de um conquistador* (1848). Também explora a literatura de cordel, com *Maria, não me mates, que sou tua mãe!*, do mesmo ano, narrativa sensacionalista de um caso muito falado. Com esta produção prolífica ganha o seu pão e instala-se na profissão de escritor. *Anátema* (1850), é a primeira obra que lhe dá notoriedade não só no Porto como em Lisboa. Sucessivamente, *Os Mistérios de Lisboa* e o *Livro Negro do Padre Dinis* (1850), *A Filha do Arcediago* (1855) e *Onde Está a Felicidade* (1856), impõem-no ao público e à atenção dos confrades mais autorizados. Herculano cita este último livro como índice do progresso do romance em Portugal, e propõe Camilo em 1858 para sócio da Academia das Ciências. Nesse mesmo ano o romance *O que fazem mulheres* mostra um romancista original, na inteira posse do ofício de escritor.

Entretanto decorria a sua última importante aventura amorosa. Apaixonara-se desde 1850 por Ana Plácido; mas ela casou com Pinheiro Alves, um daqueles ricos brasileiros de torna-viagem que Camilo não se cansa de satirizar. Constantemente assediada pelo apaixonado, que entretanto se tornara escritor célebre, acabou por fugir com ele para Lisboa, em 1859. O marido perseguiu-os judicialmente, e o casal depois de andar a monte durante alguns meses, teve de se entregar à prisão no Porto. Foi um escândalo de grandes proporções, quer pela situação da dama, relacionada com a burguesia mais dinheirosa do norte, quer pela notoriedade do galã, tal que o rei D. Pedro V o foi visitar à cadeia. Aí escreveu Camilo a sua obra mais célebre, o *Amor de Perdição* (publicado em 1862), que o consagrou durante alguns anos como o maior romancista português.

Absolvidos no julgamento em 1861, os dois amantes instalam-se em Lisboa. Mas em 1864 Ana Plácido herdou do marido, entretanto falecido, uma propriedade em S. Miguel de Seide. Para lá se deslocou o casal e lá decorreu a última fase, e a mais fecunda, da vida do romancista, com algumas estadias breves em Lisboa e em Coimbra. O casal não é feliz. O primeiro filho nascido é louco; o outro um incapaz. O próprio Camilo tem de raptar para este uma noiva rica depois de a ter seduzido com cartas por ele próprio escritas e assinadas pelo filho. Para sustentar a família é obrigado a um esforço doloroso, escravizado aos editores que lhe encomendavam romances estritamente adaptados aos diversos gostos do público comprador. Escrevia sob prazo e vendia manuscritos antes de começar a escrevê-los. Romances sentimentais como *Amor de Salvação* (1864); moralizantes, para as filhas das mães de família, como *O Bem e o Mal* (1863); satíricos, como *A Queda de Um Anjo* (1866); históricos, como *O Judeu* (1867); «sociais», como *Os Mistérios de Fafe* (1868); estudos eruditos, como *Esboços de Apreciações Literárias* (1866); *Caves em Ruínas* (1868); *Noites de Insónia* (1875); *História da Literatura Portuguesa* (1879); *Serões de S. Miguel*

de Seide (1886); edições de manuscritos inéditos; traduções, como a do *Génio do Cristianismo* de Chateaubriand (1860); e enfim, trabalho redactorial para a *Gazeta Literária do Porto* e outros jornais—constituem o importante material produzido em S. Miguel de Seide, nas difíceis condições aludidas. Mas as *Novelas do Minho* (três volumes entre 1875 e 1876), mostram que através de todas as dificuldades o escritor progrediu e amadureceu.

A partir de 1880 aproximadamente, duas ameaças cada vez mais prementes vêm juntar-se às dificuldades anteriores: a cegueira crescente e a concorrência dos novos escritores «realistas», especialmente Eça de Queiroz e Teixeira de Queiroz. Camilo soube apertar-se da alta qualidade de Eça e admitiu-o. Mas recebeu perder a sua posição, até então indiscutida, de mestre do romance português. Considerou-se desafiado e quis mostrar que era capaz de dominar os processos da nova escola, cujo conteúdo se reduzia para ele a um materialismo grosseiro e quase pornográfico. Dai nasceram o *Eusébio Macário* e *A Corja*, continuação daquele (1879-1880). Com esta experiência regressou, um pouco enriquecido, ao seu velho estilo das *Novelas do Minho*, com a *Brasileira de Prazins* (1883). O seu último romance *Vulcões de Lama* (1886), volta a explorar temas sórdidos e escandalosos.

A ameaça da cegueira consumou-se, e, acrescentando-se à longa tortura do trabalho forçado nas letras e dos dramas domésticos, deu lugar ao seu suicídio em 1895.

A bibliografia de Camilo é constituída por cerca de 150 espécies de romances, poemas, teatro, polémica, erudição, artigos, cartas. Não entram nesta conta uma vasta correspondência epistolar, as traduções e muitos dispersos jornalísticos.

ASPECTOS GERAIS DO ROMANCE CAMILIANO

Sob muitos aspectos Camilo pode considerar-se um escritor pré-romântico. Esta observação aplica-se à construção dos seus romances, para os quais várias vezes se tem sugerido a designação de «novelas». A razão de tal sugestão é que a narrativa de ficção camiliana não corresponde à noção de romance tal como a impuseram entre nós Júlio Dinis ou Eça de Queiroz. Corresponde, todavia, à do romance sentimental pré-romântico do P.^o Prévost; e ainda à do romance picaresco espanhol.

Trata-se de narrativas abrangendo um longo processo de meses ou de anos, cujo eixo são as acções do herói, com um mínimo de descrição de ambientes e paisagens, e entrecortadas por diálogos. Em certos momentos culminantes a acção condensa-se; as personagens são vistas em primeiro plano; noutras, os momentos vazios, a narrativa torna-se quase uma biografia histórica. Comentários do autor sublinham o patético ou o cómico das situações. É desta forma um género em que a peripécia tem um papel quase exclusivo; em que as personagens se definem pela acção e pelo diálogo; em que não se encontra aquela sábia integração do indivíduo e do ambiente que caracteriza já o romance de Balzac, o romance realista inglês e o romance realista e naturalista francês—e que é inaugurado entre nós por Júlio Dinis. A notação do tempo é ainda primitiva e abstracta: ou, mais propriamente, o tempo não se sente correr como estamos habituados no romance moderno. O autor.

muito frequentemente, nota as datas (dia, mês e ano), no começo e no decorrer das suas narrativas, o que é significativo.

Assim, quanto à estrutura do romance, Camilo representa uma fase arcaica não apenas em relação à Eça, mas ao próprio Júlio Diniz, embora seja uma realização superior do tipo de romance que cultivou. Isso mesmo explica que alguns críticos, como ficou apontado, preferiram para classificar as suas obras de ficção narrativa o termo «novela», palavra que em castelhano corresponde ao nosso «romance», mas que evoca a longa e vasta tradição do romance espanhol anterior ao Romantismo.

Pré-românticos são também os conflitos dos mais representativos romances de Camilo. Ele começou por pôr em cena o herói romântico convencional — o homem fatal, desenganado, saturado de gozo, corrompido pela vida urbana, que faz a desgraça das mulheres, seduzindo-as a frio e abandonando-as enfadadamente, ou que por vezes se apaixona de maneira desvairada, perdendo-se na queda de um amor socialmente impossível. É um tipo de herói que já inspira algumas das primeiras tentativas portuguesas de «romance contemporâneo». Uma versão deste herói é o sacerdote perdido numa paixão sacrílega como o *Claude Frolo* de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo. Sob uma ou outra forma o herói romântico aparece como personagem central de grandes romances de aventuras e mistério, cheios de lances inesperados, coincidências, segredos, actos de violência, reconhecimentos ao longo de duas ou três gerações, segundo o esquema dos *Mistérios de Paris* de Eugénio Sue. Tal é o caso dos *Mistérios de Lisboa*, continuado no *Livro Negro do Padre Dimis*. Nesta fase Camilo decalca modelos literários.

Mas posteriormente os seus conflitos tendem a cristalizar à volta da contradição entre o amor e os obstáculos sociais, quer sejam o dinheiro, quer os preconceitos feudais; e neles figura insistentemente o tema da «honra». O dinheiro é representado por um «brasileiro» de torna-viagem, personagem anterior à queda da monarquia feudal, já ridicularizado por Correia Garção. Quanto aos preconceitos feudais, são também os de uma burguesia afdalgada que abraçou todos os ideais da nobreza. O mundo de Camilo é, desta forma, o mundo da segunda metade do século XVIII — um mundo de morgados, de corregedores, de novos-ricos «brasileiros», de conventos decadentes, de fidalgos rufiões, um mundo em ruínas onde persiste o preconceito peninsular da «honra» reduzido ao acanhamento da residência burguesa. Este mundo tem viva realidade para Camilo, que conheceu familiarmente os seus restos, que persistiam sobretudo como forma ideológica herdada pela burguesia, mesmo depois de consumada a revolução liberal, principalmente na Província. Daí, em parte, vem que o romance de Camilo, passada a fase do decalque dos modelos românticos, se impregna de realidade, traduz vivamente o meio social e mental de certas zonas ou camadas nacionais, até se tornar o nosso melhor romance de costumes e de tipos, na sua fase final, de resto já anunciada em *Coração, Cabeça e Estômago*, publicado no mesmo ano do *Amor de Perdição*.

É usual distinguir na obra de Camilo o romance idealista sentimental e o romance satírico, além do romance de costumes de que adiante falaremos. O romance idealista tem por esquema um amor contrariado quer porque à sua realização se opõem ódios de família (é o velho esquema do *Romeu e Julieta*), quer porque se interpõe o brasileiro rico, imposto pelos pais. A este tipo pertence o *Amor de Perdição*, que é talvez o romance mais equilibrado

e mais bem estruturado de Camilo. O amor é apresentado como uma força espontânea e pura, que tem por isso mesmo todos os direitos. A causa de todos os males é a sociedade, que aparece principalmente através do dinheiro e dos preconceitos. Camilo nunca foca as condições internas do amor, como o faz por exemplo Garrett nas *Viagens na Minha Terra*; ou os conflitos que resultam de obrigações tão sagradas como o próprio amor, como Herculano no *Eurico*. As limitações postas no caminho da realização do amor são, bem vistas as coisas, frívolas, irracionais e imorais. As personagens amorosas, sem serem propriamente angélicas, têm no entanto a inteligência, a força e a pureza, do que é espontâneo e natural. Dentro desta linha de ideais, é especialmente notável a crítica do preconceito de «honra» herdada pela burguesia, tal como a faz Camilo no romance *O que fazem mulheres*: a personagem que alveja a tiro o suposto amante da mulher é aí apresentada como odiosa e ridícula, e a heroína feminina que se mantém fiel a um marido repugnante e detestado é comentada num diálogo de dois gumes, onde ao mesmo tempo que parece exaltar-se o sacrifício da mulher angelical e pura — de acordo com as ideias feitas do público burguês — se insinua agudamente o que há de absurdo, irracional e contra natural em semelhante procedimento. É claro que, por detrás da aparência puramente sentimental e convencional deste veio do romance camiliano, há uma crítica dos preconceitos sociais que se opõem à realização do amor, crítica já feita fora de Portugal pelos pré-românticos, mas que a mentalidade corrente aqui largamente justificava.

Quanto ao outro tipo de romance, o satírico, é, à primeira vista, o avesso deste: descreve o amor como um apetite cupidinesco, um exercício puramente fisiológico, um gozo vulgar comprado pelo dinheiro ou por outras formas de domínio. É o caso, sobretudo, de *Eusébio Macário* e *A Corja*. Mas este contraste entre o romance satírico e o romance idealista é aparente. De facto, o amor digestivo e cupidinesco é o falso amor, resultante da compra da mulher pelo homem rico ou por outros processos que desnaturam e corrompem o verdadeiro amor. Sob este aspecto as relações entre Marta Feliciano, n' *A Brasileira de Prazins*, são altamente significativas e impressionantes: a mulher apaixonada forçada a casar com o velho rico que pretendia, com ela, a frio, fundar uma casa e fazer prole, fica reduzida à apatia e sob o ponto de vista sexual a um comportamento automático, que não a impede de ser muito prolífica. O problema está aqui posto pela raiz, com lucidez e rigor implacável. E, por outro lado, o mais notável romance satírico de Camilo, *A Queda de Um Anjo*, só pode ser convenientemente entendido se virmos na história da vida conjugal, pacata e honestíssima do herói, uma sátira do pseudo-amor que ligava a maior parte dos casais regularmente constituídos, e se percebermos que o herói só deixa de ser ridículo quando rompe com a estimada esposa e se liga a uma mulher para quem os sentidos o atraem. O título é duplamente irónico, porque da queda do anjo resultou o aparecimento de um homem normalmente constituído.

Nem sempre estas intenções profundas do romance camiliano estão coerentemente expressas. Camilo cedeu muito frequentemente às exigências e preconceitos do seu público; fabricou convenções em série, até para meninas do colégio (caso de *O Bem e o Mal*), mas a sua obra não tem sentido se não segurarmos este fio condutor.

Convém notar que esta oposição entre o romance camiliano idealista e o seu oposto satírico apenas vale para casos extremados, como são o *Amor de Perdição* e *A Corja*, por exemplo. Em numerosíssimos romances as duas tendências cruzam-se, contrastando as personagens heróicas com as grotescas, as admiráveis com as odiosas.

De facto as duas tendências são complementares e exprimem coerentemente uma mesma concepção, não apenas da vida mas do romance.

Encontramos todavia em Camilo alguma coisa de muito diferente deste romance sentimental-satírico: o romance de costumes e tipos. Já no romance sentimental encontramos tipos e quadros de costumes, mas em segundo plano e estritamente subordinados à necessidade da intriga, como é o caso do João da Cruz ferrador, do *Amor de Perdição*, ligado ao protagonista pelo sentimento exclusivo da gratidão. Quanto às figuras de primeiro plano escapam a uma caracterização realista na medida em que, sublimes ou grotescas, representam valores: a pureza do amor, a vileza dos obstáculos que se lhe opõem.

Ora nos romances de costumes e tipos aquelas personagens de segundo plano, tratadas realisticamente, vêm para o primeiro plano e ganham autonomia. Tudo se passa como se a intenção do autor fosse apenas apresentá-las dentro de situações típicas. É deles que nasce a história, uma curta história, aliás, ligada a outras por uma intriga débil.

A obra mais característica deste género são as *Novelas do Minho*, série de retratos e biografias romancadas, quer apresentadas como tais, quer ligadas por um fio romanesco que não tem qualquer significado. Assim é que nessa série encontramos biografias. É o caso de *O Degredado*, história de um assassino promovido a honorários oficiais; é também o caso de *O Cego de Landim*, história de um aventureiro, contrada ao fio dos anos, sem nenhuma intenção visível senão a de dar um caso. Ao lado destas encontramos «novelas» em duas partes, como *A Morgada de Romariz*, que conta a história do Bento, do filho, do neto e da bisneta, a começar nas alturas do terramoto de 1755 e a acabar na Maria da Fonte em 1846, dando lugar a toda um série de curtas histórias ligadas pela existência de um tesouro que o bisavô escondeu e de que a bisneta veio a desfrutar com o marido. Ou como a *Maria Moisés*, que começa por um parto clandestino e acaba pelo reconhecimento, trinta anos depois, pelo respectivo pai, da criança nascida desse parto. O que interessa nestas histórias são as personagens, dadas com formidável vigor e arrastando consigo todo um contexto social. É preciso remontar a Gil Vicente para encontrar tipos sociais dados, através de situações, com vivacidade e força comparáveis.

Na mesma categoria deve incluir-se o romance *A Brasileira de Prazins*, cujo enredo é igualmente frouxo e incoerente, cercando desleixadamente diversas histórias, embora à volta de um caso central, já apontado.

Ainda que não haja nestas histórias — realistas no largo e forte sentido da palavra — uma intenção ou uma tese como nos romances sentimentais, encontramos nelas um entranhado pessimismo temperado de indulgência trónica resultante de uma certa visão dos móveis e causas do comportamento humano: Paixões cegas, crenças hereditárias, ignorância e estupidéz — a avareza, o alcoolismo, a paixão da propriedade das coisas e pessoas, a fúria da vingança — acumulam as destruições. As *Novelas do Minho*, *A Brasileira de Prazins* e algumas

poucas obras mais de Camilo, constituem uma pequena *Comédia Humana* fragmentária e reduzida às proporções da vida aldeã. Por este lado da sua obra Camilo é o único escritor português da família de Balzac, sem no entanto ser seu imitador (embora lhe assimilasse a lição). A lucidez e o vigor com que viu e representou a vida rural do Minho, fazem desta parte da obra de Camilo o mais verdadeiro e poderoso retrato de um sector do nosso povo, ao lado de alguns livros de Aquilino.

Embora o romance camiliano de costumes e tipos não tenha uma intenção crítica sistemática, não faltam nela, expressas ou implícitas, críticas a certas instituições. É assim que a glorificação oficial do africanista aparece em *O Degredado* como prémio de massacres em massa; que o serviço militar obrigatório em *O Comendador* e *A Morgada de Romariz*, é apontado como um gravame feito ao camponês pobre; que o poder paternal sobre as filhas é caricaturado n' *A Viúva do Enforcado*, como uma manifestação do direito de propriedade; que a solicitude maternal pela «honra» das filhas em *Maria Moisés* dá causa a desastres injustificáveis; que, em vários casejos, o preconceito genealógico é posto a ridículo.

O ROMANCE SENTIMENTAL

Estes dois géneros que se distinguem na obra de Camilo, obedecem cada um à sua estética própria.

No romance sentimental têm lugar primordial a carpintaria da acção e da intriga, os contrastes de caracteres e a expressão lírica do amor. Sob todos estes aspectos Camilo atingiu o seu ponto zenital no *Amor de Perdição*.

Trata-se de uma obra extraordinariamente equilibrada na sua construção e no doseamento dos seus diversos elementos. A intriga é extremamente sóbria, sem excrecências ou buscas de efeitos. A acção desenvolve-se em crescendo até ao ponto culminante, o encontro nocturno de Simão e Teresa com o seu acompanhamento de tiros entre os homens dos dois bandos, e a partir daí declina com sobressaltos, até acabar na morte das três personagens heróicas — Teresa, Simão e Mariana. A intensidade, o relevo, a sobriedade do episódio central, fazem certamente destas páginas uma das obras-primas da narrativa portuguesa. Tudo nelas é funcional — o que de resto se pode aplicar a todo o livro. As personagens têm todas o seu lugar e função; e, embora, em princípio, de uma só peça, têm uma forte realidade. A menos rígida é talvez Simão, homem violento e dissipado, que o amor transformou. Mas esta transformação conjuga-se bem com o seu carácter de extremos. No final, derrotado por meses de prisão, prefere a liberdade à proximidade de Teresa: conclusão perfeitamente verosímil, e que acentua a melancolia do desfecho. Teresa é vista por fora; mas há que notar a justeza das suas réplicas quando o pai pretende submetê-la; e é curioso que Camilo não deixa de explicar a pureza e intensidade do seu amor pela vida reclusa que até então levava. É admirável o retrato de D. Rita, mãe de Simão, criatura «sofisticada», na sua atitude perante o marido e sobretudo no convencionalismo do seu amor maternal por obrigação, que tão bem se manifesta numa carta ao filho. Na apresentação desta figura complexa Camilo revela um sen-

timento das subtilidades e nuances que não tem sido suficientemente notado. Correia Botelho e Tadeu de Albuquerque, representam com força e lógica o estúpido orgulho de família que é a causa de todos os desastres. Embora subordinado à história da personagem central, o ferrador João da Cruz salienta-se poderosamente no quadro, pela própria força da sua personalidade. Coabitam nele, de forma aparentemente inverosímil, uma ferocidade bárbara e uma gratidão a mais não poder desinteressada. Esta criação mostra como Camilo, semelhantemente a Balzac, não reduz as suas personagens à mediania, e como a sua imaginação despreconcebida não recua perante as aparentes contradições do comportamento humano. Juntamente com D. Rita, João da Cruz é talvez a figura mais penetrantemente observada no livro. O primo Baltazar Coutinho é talvez a mais convencional e apagada, sendo verdade, todavia, que ele só interessa como ocasião anónima ao desenvolvimento da história.

Resta a curiosa figura de Mariana. O seu amor sem esperança por Simão, é uma harmónica a completar o tema central. Além de impedir que a história caia no esquematismo tradicional do par reciprocamente apaixonado, este amor sem saída dá ao leitor o sentimento das oportunidades sem préstimo, das virtualidades, dos múltiplos caminhos, das gratuidades da vida real. Embora, como Teresa, vista do exterior, Mariana é uma personagem certa na sua inteireza, na sua cegueira, na sua expressão muito simples e directa.

Há decerto no livro muita retórica sentimental, como era próprio do género. A linguagem por vezes afectada de Simão contrasta com a de João da Cruz ou a de Mariana, que reproduzem admiravelmente a fala popular. Há algumas digressões manifestando o espanto ou as lágrimas do autor perante os acontecimentos que narra. E há principalmente as cartas de Teresa, recheadas de lugares-comuns santificadores da paixão e especialmente de alusões à eternidade—o que, de resto, está certo como pormenor dos costumes correntees. Mas este estuque retórico, tributo ao êxito da época, está longe de destruir a grandeza e a autenticidade do conjunto.

Concorre decerto para esta autenticidade, para esta inteireza, o facto de não encontrarmos aqui o contraste entre personagens sublimes e grotescos que caracteriza outros romances. Semelhante contraste—tal como aparece, por exemplo, no *Amor de Salvação* ou em *O que fazem mulheres*, é sempre uma deformação caricatural e esquematizadora, um prevailecimento da literatura sobre a vida, a que, visivelmente, ele quis fugir no *Amor de Perdição*. Deve notar-se, por outro lado, que a acção se localiza num meio que o autor conhecia familiarmente—a burguesia togada e bacharelada de Trás-os-Montes, em face da fidalguia decadente, destacando-se de um fundo de elementos mais populares.

Animado por esta realidade social, carpinteadado com extraordinária economia de recursos, evitando a esquematização dos caracteres, narrando sóbria e com um conflito entre personagens que fogem à mediania, mas que por isso mesmo são mais humanas, aceitando as contradições insolúveis, e completando o tema central com harmónicas que evitam o esquematismo, o *Amor de Perdição* é, ao mesmo tempo que uma realização superior do romance sentimental, uma síntese deste com o romance de costumes e tipos, dando-nos, através de uma situação de incontestável grandeza trágica, uma visão de certa profundidade dos costumes, da mentalidade e da sensibilidade do Portugal provinciano entre os séculos XVIII e XIX.

O ROMANCE DE COSTUMES

No género do romance de costumes desaparece toda a preocupação da carpintaria. Cada personagem traz atrás de si a sua história, e uma sequência de curtas histórias desfila a pretexto de um enredo desleixado. Assim n'A *Brasileira de Prazins*, Marta é disputada por três pretendentes, e ama um deles. Este é o herói de uma história romântica, morre tuberculoso. Outro introduz-nos junto de um velho coronel miguelista, cuja vida nos é contada, e que dá saída para uma narrativa da campanha de Mac Donnell. Esta por sua vez está relacionada com o episódio pitoresco de dois aventureiros, um dos quais se faz passar por D. Miguel, episódio longamente desenvolvido. Finalmente o terceiro pretendente, o que vem a casar com Marta, é o brasileiro rico que se faz feliz à custa da destruição da personalidade da mulher. E este esquema não inclui toda uma proliferação de histórias mais curtas, como a do sargento-mor de Lamelas, a do assassinato do Zeferino, etc.

Para integrar orgânicamente tão numerosas personagens e casos seria preciso um grande romance no género do *roman-fleuve*, ou uma série como a *Comédie Humaine*, que Camilo por vários motivos não estava em condições de realizar. Foi talvez uma das razões por que concebeu o plano das *Novelas do Minho*, série de histórias curtas, com ou sem enredo. Mas ainda neste segundo caso o fio da história é tão convencional e exterior às personagens como o são as alegorias de Gil Vicente em relação às figuras nelas metidas.

N'A *Morgada de Romariz*, por exemplo, um resumo em poucas páginas dos quarenta anos de vida de um comerciante setecentista serve para introduzir um soberbo tipo de avarento, o pedreiro Bento, cujo carácter se define em dois episódios: o conflito com o filho, o Faisca, e o assalto malogrado ao seu tesouro pela quadrilha do Luís Meirinho. O episódio seguinte é a descoberta do tesouro pelo neto do Faisca, o Silvestre. Esta admirável história está separada da anterior por uma página que resume os dezanove anos intervalares entre a morte do Bento e a do Faisca. Outra página, resumindo vinte anos da vida do Silvestre, leva-nos até à história dos namoros e casamentos de Felizarda, a bisneta do avarento, em que o autor satiriza o idealismo ultra-romântico de 1840. Estrutura análoga poderíamos encontrar na *Maria Moisés*, n'O *Filho Natural*, n'O *Comendador*, etc. Nas biografias, a narração é mais seguida, mais próxima da narrativa histórica.

O que há de melhor nas *Novelas do Minho* e n'A *Brasileira de Prazins* são esses episódios, como a morte do Zeferino (*Brasileira de Prazins*); o achado e morte de Josefa (*Maria Moisés*); a visita da velha à mesma Josefa; o achado e baptizado da criança exposta (*O Comendador*); a resistência do pedreiro Bento aos pedidos do filho, o assalto da sua casa pela quadrilha de Luís Meirinho, e sua morte (*A Morgada de Romariz*); o achado do tesouro pelo Silvestre e a mulher (idem); e outros ainda.

A técnica destas histórias não deixa de oferecer curiosas semelhanças com a do conto americano de Hemingway ou de Caldwell. A personagem é dada no seu comportamento externo e nas suas falas—sendo estas não a explicitação de ideias ou de sentimentos, mas exteriorizações de hábitos ou de temperamentos, ou então respostas e adaptações quase

automáticas aos estímulos externos. O diálogo não é, como em Garrett uma gravação de cambiantes e contradições dentro da mesma personagem ou de uma interacção entre duas personagens; serve antes para definir tipos e situações em que eles se revelam. Têm por isso muitas vezes o carácter de monólogos alternados ou provocados, em que o outro dá ocasião a cada um de realizar verbal ou activamente a sua personalidade — tal como os diálogos vicentinos. A mestria dos diálogos de Camilo, na sua autenticidade popular, na sua exactidão psicológica e tipológica e no seu vigor só tem paralelo também em Gil Vicente.

A acção ocupa geralmente nestes episódios um lugar muito mais reduzido que o diálogo. É dada de forma rápida e sintética, embora por vezes extremamente precisa, exemplificável neste passo:

«O pedreiro sentiu abeirar-se gente da sua porta, e deu tento do raspar do ferro entre a ombreira e o bateite. Gritou, mas parecia já gritar com os colmilhos apertados. A língua da fechadura estalou, a porta foi diante de dois possantes ombros, tão rapidamente que os homens, como catapultas, entraram de roldão e só pararam filando-se à garganta do velho, empedrado. Por entre eles, e à luz do canhoto que flamejava viu lampear o aço de uma navalha, e ouviu...»

Na acção camiliana têm grande importância os movimentos corpóreos e os instrumentos utilizados directamente pela mão humana. A cena de *O Comendador* em que a criada desperta o Abade, ou a de *A Brasileira de Prazins* em que o Melro, antes de matar o Zeferino, prepara a espingarda, descrevendo-se esta de forma exacta e funcional, são exemplos típicos. Tudo concorre para o mesmo efeito da caracterização da personagem pelo seu comportamento, dado este de forma inexcusavelmente concreta e flagrante.

As descrições são sumárias, simples sugestões do meio físico em poucas linhas; e já é desusadamente longa a meia página em que se descreve a casa do Bento para caracterizar a miséria a que o sujeitava a sua avaréza. De resto a descrição não cabe muito dentro do estilo sintético próprio de Camilo, mais apto a surpreender a acção.

As personagens assim apresentadas nas *Novelas do Minho*, n' *A Brasileira de Prazins* e noutros livros ainda, incluindo alguns do género sentimental e satírico, são figuras de uma só peça, dominadas por um sentimento exclusivo — uma paixão ou um vício capazes de os levar à autodestruição. Já atrás notámos que Camilo, como Balzac, não se conforma com uma mediania humana, verosímil, mas não verdadeira. Daqui resulta por vezes nestas histórias de vícios e paixões uma grandeza trágica, como é o caso da morte do Bento na serra, entre os bandoleiros, ou o da morte de Josefa, no meio da loucura da mãe e da apatia do pai alcoolizado. No entanto haveria que exceptuar nas *Novelas do Minho* a curiosa história *A Viúva do Enforcado*, cujo protagonista principal é um artista, indeciso entre o amor à arte e ao pai e a paixão não muito convicta por uma mulher. Esta história, muito certa sob o ponto

de vista psicológico, foca um tema não habitual em Camilo e deixa entrever nele certas virtualidades que não se realizaram.

Devem considerar-se à parte os dois romances em que Camilo imitou a escola naturalista. *O Eusébio Macário* e *A Corja* mostram que Camilo compreendeu perfeitamente alguns pontos essenciais da estética naturalista: a importância da descrição, o estilo analítico e certo tipo de adjectivação. A imitação é intencionalmente caricatural, mas por vezes Camilo parece deixar-se arrastar pela nova técnica e produz algumas páginas felizes, reveladoras de uma enorme capacidade de assimilação da nova técnica literária. Não consegue todavia produzir uma obra comparável às que escreveu no seu próprio estilo.

LÍNGUA E ESTILO DE CAMILO

O carácter sintético do romance camiliano é muito visível no seu estilo e língua. Ai o adjectivo e o advérbio (excepto, bem entendido, nas imitações do estilo naturalista) têm reduzida importância, ao contrário do que sucede com Eça de Queiroz. Além de pouco abundantes são normalmente classificatórios, encarecedores, afectivos, e só escassamente descritivos e individualizantes. Em compensação, é rico o vocabulário de substantivos designando objectos concretos, instrumentos humanos ou produtos da natureza, que andam frequentemente esquecidos na língua normal mais corrente. O adjectivo é, como se sabe, o instrumento da descrição e da análise. Uma característica insistente do estilo camiliano, reveladora da sua tendência sintética, é o emprego de verbos de grande densidade semântica, em expressões como: «Famalicão *negrejava* no meio dos pinhais», ou «*gargalçou* da borracha uma vez de vinho». É desta abundância de nomes de coisas e de verbos de conteúdo denso, que vem a falada riqueza lexical de Camilo, em parte proveniente do conhecimento da língua popular regional, em parte da familiaridade com os clássicos seiscentistas e setecentistas.

Mas seria erro pensar que esta riqueza lexical sobrecarrega a sua frase, ou, como injustamente pretendia Eça de Queiroz, torna confusa e incerta a expressão do seu pensamento. Pelo contrário, tirante algumas tiradas líricas, a frase camiliana é excepcionalmente sóbria e musculada, apta em especial, como vimos, a exprimir o movimento e a acção. Talvez nenhum outro escritor português tivesse sabido como ele narrar com precisão e cinemáticamente, os movimentos de um assalto, de uma cena de tiros, de uma caçada, e semelhantes. Acrescente-se a isto a justeza dos seus diálogos — e poderá concluir-se que o estilo de Camilo é em alto grau funcional. O que Eça afirmou quanto à sua imprecisão aplica-se talvez e, nem sempre, à imitação camiliana do estilo naturalista, em que o autor forçava o seu próprio temperamento literário.

Em certo sentido poderia dizer-se que o estilo de Camilo representa na evolução da língua literária, uma fase anterior a Garrett e a Eça de Queiroz. Garrett criou uma expressão estilística e linguística muito apta a traduzir os cambiantes e perplexidades do fluxo da consciência, e muito próxima da intimidade da língua familiar. Eça criou o instrumento do

romance analítico, com o seu estilo ao mesmo tempo descritivo e impressionista, exacto e transfigurador. Camilo, pelo contrário, praticando um tipo de romance anterior ao Romantismo, que é, além disso um romance de conflitos cegos (as figuras avançam ou chocam-se com os obstáculos, segundo a lei fatal do seu tipo), não pode considerar-se um grande inovador da língua literária. Mas, combinando a tradição dos clássicos com a leitura dos românticos e com a prática da língua popular provinciana, criou uma expressão que tem incontestável carácter, que assimila e caldeia formas nacionais e regionais de cultura; e que é por outro lado o melhor modelo de estilo narrativo em língua portuguesa.

5.9 Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós

“O principal mentor e orientador da chamada «geração de 70», na sua fase combativa, foi Antero de Quental, que é por outro lado a personalidade que mais tragicamente experimentou e exprimiu as contradições insolúveis em que todo o grupo, com poucas exceções, veio a encontrar-se. A sua vida e a sua obra literária, a sua biografia íntima e a sua biografia pública, constituem um conjunto em que é difícil fazer separações. A sua evolução ideológica e literária torna-se incompreensível se a considerarmos separadamente dos outros aspetos da sua personalidade”.

António José Saraiva, “Antero de Quental”, in *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, p. 217.

“Os três grandes livros sobre Portugal são *Os Lusíadas* de Luís de Camões, a *História de Portugal* de Oliveira Martins e *Mensagem* de Fernando Pessoa”.

António José Saraiva, “Oliveira Martins e a História” in, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, p. 102.

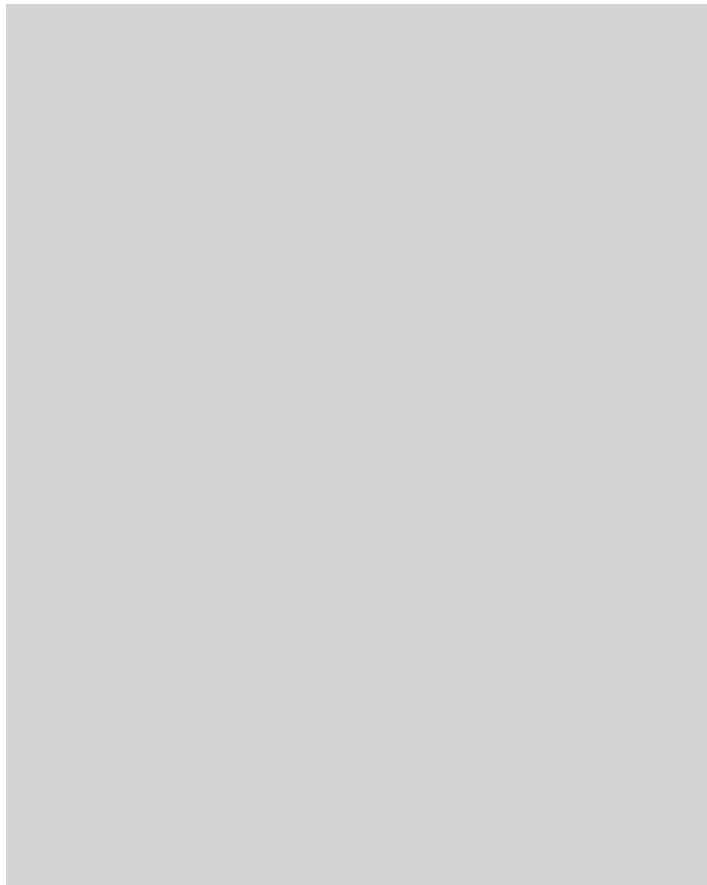


“O seu mais relevante e duradouro significado [de Eça de Queirós] é porventura o de ser o principal criador de uma prosa artística portuguesa, na segunda fase da nossa história literária que começa no século XVIII. Ele ficará, provavelmente, como o grande clássico da língua nesta fase. A acusação de estrangeirado que repetidamente lhe foi feita, só pode partir de espíritos provincianos. Qualquer leitor de mediana sensibilidade sente que o estilo de Eça não contraria a índole da língua. Pelo contrário, adequa-se-lhe admiravelmente. Apesar de, como vimos, ser extremamente culta e trabalhada, a língua de Eça não parece artificiosa, tem um enorme poder de penetração e é assimilada por um público muito largo. É uma arte adequada à matéria sobre que se exerce e ao contexto a que pertence. O facto de os seus principais modelos serem autores franceses, está na linha de todos os grandes clássicos da língua, que sempre assimilaram modelos estrangeiros, como Camões relativamente a Virgílio e a Petrarca, ou D. Francisco Manuel de Melo relativamente aos seus mestres castelhanos. A superioridade do grande clássico da língua reside no êxito com que assimila modelos cultos universais à índole da língua nacional. Sob este aspeto, não há talvez outro escritor de língua portuguesa comparável a Eça de Queiroz, que assimilou nessa língua as mais avançadas e requintadas técnicas estilísticas do final do século XIX, o que lhe permitiu, sob o ponto de vista estético, ir muito além de qualquer dos seus contemporâneos portugueses, conservar-se ainda hoje como um modelo a imitar”.

António José Saraiva, “Eça de Queirós”, in *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, p. 258

5.9.1 “As Conferências do Casino”

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 41-49.



CAPÍTULO IV

As Conferências do Casino

Oliveira Martins teve de assistir sozinho, longe dos amigos, ao grande acontecimento que confusamente se pressentia: a Comuna de Paris, no termo da guerra franco-prussiana. Antero aguardara as notícias da guerra na praia de Santa Cruz, cerca de Torres Vedras, onde passava as férias com Jaime Batalha Reis.

A Comuna foi um acontecimento de grandeza imprevista e que excedia a capacidade individual de percepção e apreciação, como os sismógrafos se tornam incapazes de medir os tremores de terra, se estão próximos do epicentro. Antero deu-se conta disso e escreveu, em Abril de 1871, numa carta ao seu amigo António de Azevedo Castelo Branco: «A Comuna de Paris foi sublime na sua cegueira, como um elemento, uma força natural. Eu cá por mim admiro-a, e mal me atrevo a discuti-la. A crítica, que se aprende na escola do senso comum, deve ser posta de parte em face destas coisas gigantescas e tenebrosas por aonde a história se revela de séculos a séculos pelo seu lado mais sublime mas também mais obscuro — a fatalidade. A nossa crítica guardemo-la para as acções ordinárias e as ideias de todos os dias. Sim; guardemos a crítica para os personagens secundários e os comparsas do drama: mas quando o protagonista fatídico entra em cena, evoquemos então as potências ocultas e irresistíveis do nosso ser, forças que não discutem nem se discutem, e que só sabem dizer com uma espontaneidade fatal: *isto é grande! e é eterno!*... Tal se me apresenta a Comuna, na

sua terrível majestade: fora do senso ordinário, como uma grande coisa religiosa...»

Só um poeta interessado pela Metafísica seria capaz de sentir esta dimensão transcendental da História, que se torna patente em certos acontecimentos, «que não cabem no senso ordinário». Oliveira Martins apercebeu-se dessa dimensão, ou pelo menos da sua aparência, ao relatar o terramoto de 1755 na *História de Portugal*, catástrofe que precipitará a transformação da sociedade portuguesa no século XVIII.

Em Portugal a Comuna provocou, obviamente, ataques dos jornais constitucionais e católicos e de jornalistas do *establishment* como Pinheiro Chagas, mas também houve «progressistas» que apareceram na imprensa a defendê-la. Entre as relações de Antero vale a pena citar Guilherme de Azevedo (que será um dos promotores das Conferências do Casino) e José Falcão, contemporâneos da Universidade. Ambos tinham subscrito o manifesto ao país dos Estudantes de 1862. É da autoria de José Falcão um panfleto indignado contra o governo de Thiers, que lembra pelo estilo os de Antero, panfleto intitulado *A Comuna de Paris e o Governo de Versailles*¹. A principal consequência dos acontecimentos de Paris em Portugal foram as célebres «Conferências Democráticas» no Casino Lisbonense.

A Comuna fora proclamada em Paris em 18 de Março de 1871 e ainda se combatia nesta cidade quando em 29 de Abril apareceu o primeiro anúncio na *Revolução de Setembro* dizendo que num dos salões públicos de Lisboa se iam efectuar conferências «sobre matérias políticas e sociais». Dias depois apareceu no mesmo jornal o programa, donde destacamos os seguintes períodos: «Ninguém desconhece que se está dando em volta de nós uma transformação política, e todos pressentem que se agita, mais forte que nunca, a questão de saber como deve regenerar-se a organização social:»

¹ Editado por Ana Maria Alves apud *Portugal e a Comuna de Paris*.

É claro que quem escrevia isto estava pensando nos acontecimentos recentes: a guerra franco-prussiana, a insurreição de Paris, os acontecimentos de Roma que levavam à unificação da Itália sob a égide de uma monarquia laica. Eram estes acontecimentos que impunham (segundo o manifesto): «Procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam, na Europa.

Agitar na opinião pública as grandes questões da *Philosophia* e da *Sciencia* moderna.

Estudar as condições da transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa.

Tal é o fim das Conferências democráticas.»

Seguidamente o programa chamava a atenção para «a imensa vantagem» que as Conferências vinham trazer: preparar a consciência para a revolução «é dar não só uma segura base á constituição futura, mas também, em todas as ocasiões, uma sólida garantia á ordem».

Este programa, divulgado em folha volante, era assinado pelos seguintes nomes: Adolfo Coelho (o jovem etnógrafo), Antero de Quental, Augusto Soromenho (professor do Instituto Superior de Letras), Augusto Fuschini (estudante de Matemática em Coimbra), Eça de Queiroz, Germano Vieira Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, J. P. Oliveira Martins e Teófilo Braga. (Sabemos que Teófilo foi convidado por Antero, mas ignoramos a sua resposta. Antero assinou por ele. O administrador da parte material foi José Fontana, gerente em 1871 da casa Bertrand².)

Antero orientava tudo e escrevia a Teófilo: «Temos um *programa* mas não uma *doutrina*: somos uma *associação* mas não uma *igreja*: isto é, liga-nos um comum espírito de racionalismo, de humanização positiva das questões morais, de independência de vistas, mas de modo nenhum impomos uns aos outros opiniões e ideias, fora do âmbito tão largamente marcado à nossa unidade por este comum ponto de vista. Seremos, em religião, pelo sen-

² Correspondência entre Antero e Batalha Reis, ed. M.ª Staak, 1982, p. 138 (artigo de J. B. R. publicado no *Diário de Notícias* de 6 de Junho de 1921).

timento criador do coração humano contra os mitos doutrinários das teologias. Seremos, em política, pelo governo do povo pelo povo; em sociologia pela emancipação do trabalho; em literatura e arte pelo fim social e civilizador da arte e da literatura, combatendo as tendências egoístas e esterilizadoras que hoje predominam [...]

Eu dou grande importância a esta tentativa não só esperando bons resultados directos como indirectos e outros talvez maiores, por exemplo o gosto das conferências desenvolvendo-se fora de Lisboa, abrindo-se outras em Coimbra e Porto; etc. A minha imaginação galopa nessa região agitadora, ardente e animada³.»

«Galopa, galopa, ó Fantasia. Plantemos uma tenda em cada estrela.», como escreveria, mais tarde, Eça de Queiroz, falando dos tempos de Coimbra.

Os conferencistas eram membros do Cenáculo, amigos de Antero. Os jornais conservadores relacionavam as Conferências com os acontecimentos que ameaçavam a ordem na Europa, não só em Paris, mas na Itália e na Espanha. Embora pretendendo dar pelo estudo «uma sólida garantia à ordem» — e sente-se aqui o humorismo paradoxal de Antero —, o seu sentido era indubitavelmente provocatório.

Foi Antero quem proferiu o discurso de abertura, parafraseando o que dizia o programa de que já falámos. Foi também a Antero que coube a 2.ª conferência, «Causas da decadência dos povos peninsulares», ocupando-se do tema escaldante da federação ibérica, que já fora tratado em *Portugal perante a Revolução de Espanha*, de 1868; os «ordeiros» atribuíam à situação republicana instaurada em Espanha os acontecimentos, por vezes ferozes e sangrentos, da revolta «comunalista» que ameaçava desconjuntar o Estado espanhol, paredes meias com Portugal, e invadir as nossas fronteiras. Essa conferência não tem grande originalidade. Reconhece-se aí o pensamento de Herculano, que dava como causa da decadência nacional «o absolutismo e o fanatismo», isto é, a centralização monárquica e a Inquisição. Como

³ Teófilo Braga, *Quarenta Anos de Vida Literária*.

se sabe, a concentração do poder, tanto político como religioso, fora sempre para Herculano a causa de todos os males. Antero alargava esta doutrina a toda a Espanha, onde a descentralização acabara na revolta dos «comuneros» contra Carlos V, chefiada pelo heróico D. João de Padilla. Para Herculano Portugal acabou ao mesmo tempo que a dinastia de Avis, e os descobrimentos (como para Sá de Miranda) foram uma causa de decadência. Esta filosofia da história das duas nações da Espanha passara de Alexandre Herculano a Henriques Nogueira e foi a de todos os federalistas, tanto portugueses como espanhóis, incluso Pi y Margall. Mas Oliveira Martins há-de passá-la ao crivo da crítica na *História da Civilização Ibérica*, como veremos. A conferência de Antero terminou por uma frase de efeito: «O cristianismo foi a Revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno.»

Seguiu-se na série Augusto Soromenho, anunciado como «lente de Literatura moderna e um dos maiores eruditos do nosso país». Era um arabista e fora um colaborador de Alexandre Herculano. Não pertencia ao grupo de Antero, mas era amigo de Oliveira Martins⁴. Era um homem de outra geração e citava Chateaubriand como exemplo da boa literatura. Na sua conferência não fez ondas.

O mesmo não aconteceu com Eça de Queiroz, que falou sobre «A literatura nova. O realismo como expressão da arte». Eça, que estava no princípio da sua carreira de escritor, fez tudo para chamar as atenções sobre si. Apresentou-se com um fato espatifado, como mais tarde João da Ega na primeira aparição que faz em *Os Maias*, irrompendo no consultório de Carlos Eduardo. E compreendeu que para dar nas vistas era preciso desde logo identificar-se como adepto de um partido, o partido «revolucionário», isto é, o partido da Comuna, cujos acontecimentos ainda se discutiam no Chiado. O autor que cita mais vezes é

⁴ As cartas de Soromenho a Oliveira Martins encontram-se no espólio de Oliveira Martins na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Proudhon, cujo alvo era a Justiça. A Arte deveria ser a expressão da Revolução, que pretendia a Justiça e a Verdade. Outro autor que influencia Eça é Taine, com a sua teoria ou factores determinantes da obra de arte: o meio, a época, a raça (teoria positivista, que mais tarde, *mutatis mutandis*, transitaria para o marxismo). A arte que se fazia em Portugal e no mundo era falsa porque não reproduzia a realidade, e a Revolução pretendia torná-la verdadeira (era preciso explicar porque é que não reproduzia a realidade, quando, segundo a doutrina positivista de Taine, era necessariamente o produto dela): «Eu, na minha conferência, condenava a arte pela arte, o romantismo, a arte sensual e idealista — e apresentara a ideia de uma restauração literária pela arte moral, pelo realismo, pela arte experimental e racional.»

Mas Eça não era então um intelectual especulativo. Bastavam-lhe temas e pretextos para frases e exemplos. O exemplo que ele dá da arte *falsa* é o quadro da passagem dos Alpes por Napoleão num cavalo branco, segundo o pintor David; o exemplo do que é a arte *verdadeira* são três quadros de Courbet, que ele, Eça, descrevia com minúcia, eloquência e convicção sem nunca os ter visto. Mas Courbet fora um dos membros em evidência da Comuna. Em literatura o exemplo de «realismo» citado por Eça é a *Madame de Bovary*, de Gustavo Flaubert⁵.

Seguiu-se o jovem Francisco Adolfo Coelho, jovem mas já sábio. Depois de ter feito uma profissão de fé hegeliana, atacou o que ele julgava ser o fundo da questão: a união da Igreja e do Estado estabelecida na Carta Constitucional, que tornava impossível um «ensino científico». Considerava que Strauss, autor de um revolucionário livro sobre a vida de Jesus, viria a ter nas ciências humanas um papel equivalente ao de Copérnico na Astronomia⁶.

⁵ A reconstituição da conferência de Eça foi feita por António Salgado Júnior in *História das Conferências do Casino (1871)*, Lisboa, 1930.

⁶ A conferência de Adolfo Coelho foi publicada no Porto, em 1872; com o título *A Questão do Ensino*.

Estava anunciada a conferência seguinte sobre «Os historiadores críticos da vida de Jesus» por um hebreu que diziam ser colaborador de Renan, Salomão Sáragga, mas o público que ocorreu encontrou a porta fechada com um papel anunciando o encerramento das conferências por ordem da autoridade.

O procurador geral da Coroa, Martens Ferrão, enviara ao governo um parecer dizendo que as conferências violavam um princípio básico da Carta Constitucional, pois que atacavam a religião do Estado, cuja protecção era garantida pela Carta. Além disso, relacionava as conferências com a Comuna, reiterando o que diziam os jornais católicos. Não se realizaram, por causa deste encerramento administrativo, as conferências já anunciadas, como a de Batalha Reis sobre «o Socialismo, exposição crítica dos diferentes sistemas socialistas, principalmente os de P. J. Proudhon, Karl Marx e Engels» (*sic*), e outra sobre tema não indicado, por Oliveira Martins, residente na Andaluzia castelhana.

Mais uma vez Antero se ergueu sobre o seu pedestal de herói tribúncio e teve ocasião de exercitar o seu talento de polemista. Redigiu o protesto contra a ordem do governo, que é uma obra-prima de polémica, só deslustrada por uma alusão pessoal à filiação paterna de António José de Ávila, que ele pretendia no seu protesto ser uma maquilhagem nobilitante de António José da Vila. Esta alusão era uma leviandade, como o demonstrou um documento autêntico publicado pelo visado. Antero arrependeu-se e mandou uma rectificação para os jornais⁷. Coisas destas aconteciam-lhe.

Utilizando os bons officios de José Fontana, gerente da Livraria Bertrand (editora de Herculano), que já em 1865 editara um panfleto de Teófilo Braga, Antero obteve também uma carta-protesto de Alexandre Herculano, então retirado em Vale de Lobos. Antero e Oliveira Martins tinham uma veneração filial e uma grande admiração pelo Velho; mas ele viu o problema de

⁷ Carta ao *Jornal da Noite* (Lisboa, 7 de Julho de 1871), in *Cartas*, ed. cit., 1, p. 138.

maneira inesperada para os jovens socialistas: sem dúvida o governo tinha o dever constitucional de defender a religião. Mas qual religião? Aquela que fora adoptada pelo Estado após a revolução, em 1834. Ora desde aquele ano a religião católica sofrera tais modificações que não podia já considerar-se a mesma, nomeadamente depois do Concílio do Vaticano em 1869, em que foram decretados os dogmas da infalibilidade do Papa e da imaculada concepção da Virgem. Daqui seguia-se que quem tinha violado a Carta Constitucional não tinham sido os jovens das Conferências, mas a Igreja Católica e o governo, obedecendo-lhe. Conclusão recta e lógica, sem dúvida própria do espírito jurídico de Alexandre Herculano, e que, apesar de ser inesperada para alguns dos jovens promotores das Conferências, ia direita ao fundo da questão posta pelo parecer do promotor da Coroa.

Nas semanas seguintes à proibição Antero, acolitado por Batalha Reis, despendeu uma grande actividade, quer na redacção do protesto, quer na angariação das assinaturas, quer em diligências para levar a questão aos tribunais e provocar a sua discussão no Parlamento. Era como um general em plena campanha.

Ele marchava à frente do público que se juntara diante da porta fechada e, entrando no primeiro café à esquina do Chiado, redigiu um protesto «contra este acto de brutal violência», protesto subscrito pelos organizadores presentes e ainda por meia dúzia de aderentes. Dias depois acrescentaram as suas assinaturas os restantes organizadores, a que se juntou por telegrama Oliveira Martins, ausente em Santa Eufémia.

Entre estes organizadores que protestavam com atraso figurava Teófilo Braga, que residia no Porto e estava preparando os concursos a que se ia apresentando sucessivamente. Antero assinou por ele e comunicou-lhe: «Usei do seu nome, sem o consultar precisamente para o juntar ao dos nossos amigos numa adesão ao protesto contra a portaria do Ávila. Fiz isto porque, urgindo que o protesto dos outros conferentes que não estavam em Lisboa aparecesse (visto que já se estranhava essa falta), entendi que de modo nenhum ia contra os seus sentimentos pondo o seu nome

entre os de outros amigos. Eu conheço o seu carácter e tenho tal confiança que não hesitei um momento».

Teófilo não respondeu e não autorizou o uso que Antero fez do seu nome porque não queria comprometer um concurso que preparava⁸. Guardou na sua memória, para a ocasião oportuna, mais esta leviandade de Antero, que, afinal, não conhecia bem o seu conterrâneo e antigo colega. Um era tão leviano quanto o outro era premeditado e cauteloso. Nascidos quase no mesmo ano e na mesma região, formavam entre si um vivo contraste, como uma gaivota e uma tartaruga. Antero era um «coração de pouxada», onde os inquilinos entravam e safam, onde nada se petrificava, e tudo era espontâneo, o outro, pelo contrário, um coração de pedra, que nada esquecia e nada perdoava.

⁸ Apud Teófilo Braga, *Quarenta Anos...*, cit.

⁹ Sabemo-lo pelo livro de Fran Paxeco já mencionado (p. 299).

5.9.2 “Os «Vencidos da Vida»”

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 137-147.

CAPÍTULO XIII

Os «Vencidos da Vida»

Em 1871 tinha ocorrido o grande acontecimento que despertou o cenáculo de S. Pedro de Alcântara para a vida pública: a Comuna de Paris. Foi uma grande data europeia e internacional que arrancou a tertúlia do beco a que habitualmente se limita o horizonte intelectual português. Nasceram nessa época as Conferências do Casino.

Vinte anos depois, em 1890, o grande acontecimento para Portugal é um acontecimento local: o *ultimatum* da Inglaterra, intimando as forças portuguesas a retirar de uma zona, hoje deslembrada, do interior de África. Assim se desvaneceu a veleidade do «mapa cor de rosa». Deu-se esse nome a um imaginário império que atravessaria o continente africano de Angola à contracosta, unindo os territórios de Angola e de Moçambique, interceptando a expansão inglesa de norte para sul, que tinha em vista especialmente a zona aurífera do Transval. Era agora o tempo dos «Vencidos da Vida».

O príncipe herdeiro D. Carlos casara em 1886 com a princesa D. Amélia, uma mulher bela, que teve o privilégio de ser admirada e quase cortejada por Eça de Queiroz, o amigo dos últimos anos de Oliveira Martins. Assim se formou uma roda em torno do jovem casal, constituída por gente do gabinete do Príncipe, parte da qual privava com Eça de Queiroz (que se jactava da sua fidalguia), como o marquês de Ficalho, mordomo do Paço, Bernardo Pindela, secretário particular do Príncipe,

o conde de Arnoso ou o conde de Sabugosa. Eram cortesãos literatos, sensíveis ao prestígio literário dos antigos promotores das Conferências do Casino. Havia também Carlos Mayer, dilecto de Eça, além de Ramalho Ortigão, seu amigo toda a vida. Oliveira Martins levou para lá António Cândido, célebre orador sagrado transmontano e adepto político da «Vida Nova», e porventura Guerra Junqueiro, seu grande admirador nesta época, que publicara n'A *Província* em 1885 o célebre poema «Papa-gaio Real, quem passa?», sátira ao Bragança, mais tarde, provavelmente sem razão, considerada como um incitamento ao regicídio¹, e ainda Carlos Valbom, um jovem literato e parlamentar, cheio de grande e precoce talento literário. Não constituindo um partido, nem sequer uma tertúlia, estes onze pretextavam, para se reunirem, jantarem juntos, ou em casa de cada um, ou em restaurantes conhecidos, como o Tavares ou o do hotel Bragança. Diziam-se um grupo de «jantantes» e com isso Eça de Queiroz respondia aos remoques de certa imprensa que os apresentava como conspiradores políticos.

A figura central nestes jantares, que reunia alguns políticos e vários jornalistas, era Oliveira Martins. Ele podia lembrar-se de um círculo comparável na *História da República Romana*, o círculo de Cornélia, filha de Cipião e mãe dos Gracos: «A sua casa era o centro aristocrático por excelência, presidido pela matrona viuva», e frequentavam-na «a minoria socialista, aristocraticamente adversa ao capitalismo e à oligarquia reinante². Era bem possível que entre os onze viessem a recrutar-se apoiantes e até agentes para a Ocasão que Oliveira Martins aguardava. Foi ele mesmo que inventou o nome de «Vencidos da Vida»³. Antero, na sua última passagem por Lisboa, a caminho da ilha, assistiu a um jantar do grupo.

¹ O poema foi publicado em 1885; o regicídio foi cometido em 1908.

² *História da República Romana*, ed. cit., II, pp. 1 e 2.

³ V. Lopes de Oliveira, *apud* Gomes Monteiro, *Os Vencidos da Vida*, ed. cit., p. 12.

Com a morte de D. Luís, em 1889, os Vencidos achegaram-se ao novo Rei, D. Carlos, tentando incutir-lhe a ideia de um governo pessoal. Oliveira Martins comentou e glosou em *A Província* a frase de Rodrigues Sampaio: «na derrocada universal [...] um poder apenas ficou de pé: o Rei»⁴. Eça de Queiroz escreveu na *Revista de Portugal* a propósito do advento de D. Carlos: «o Rei surge como a única força que no País ainda vive e opera»⁵. A ditadura de João Franco tem origem neste estado de espírito. Mas João Franco foi apenas um dos candidatos a ditador.

Pode considerar-se como órgão do grupo a *Revista de Portugal*, que Eça dirigia de Paris (o n.º 1, saído em Julho de 1889).

O projecto do «mapa cor de rosa» revelava uma teimosa cegueira dos nossos governantes. Portugal estava enredado numa grave crise financeira, com um défice que se agravava dia a dia na balança de pagamentos e nas trocas comerciais, crise que traduzia uma crise humana e institucional. Apesar disso, continuava a sonhar-se uma nação imperial, como no tempo de D. João V, contando com ouro colonial para equilibrar as suas contas. Desde o século XVI os Portugueses procuravam o ouro do interior africano no famoso império do Monomotapa. O «mapa cor de rosa» é a continuação imaginária, no século XIX, do ouro dos «quintos» do império brasileiro. O *ultimatum* de 1890 foi a pancada que nos chamou à realidade da nossa insignificância como potência europeia.

1870 e a Comuna de Paris tinham despertado os nossos intelectuais para um largo horizonte. Eça de Queiroz, como Martins, como Antero, como Batalha Reis, como Fontana, na década de 70, vivem no imaginário europeu e acompanham uma utopia europeia — o socialismo. Chegam a pensar que a Espanha «federalista» despoletaria a revolução socialista mundial. 1890, pelo contrário, atrai a atenção dos intelectuais para dentro da nossa medíocre realidade, limitando o horizonte, quando muito, às nos-

⁴ F. A. Oliveira Martins, *O Socialismo na Monarquia*, 1944, p. 207.

⁵ *Revista de Portugal*, Novembro de 1889, p. 628.

sas veneráveis serras, que Eça de Queiroz tão líricamente cantou. Atordoado, Portugal retrocede e cria um cenário doméstico, que será apesar de tudo digno ainda durante perto de um século.

A excitação causada pelo *ultimatum* inglês de 1890 foi tão forte e tão extraordinária que espanta a facilidade com que foi esquecida. (Já antes do golpe de Outubro de 1910 os republicanos procuravam assegurar-se em Londres do assentimento do governo inglês para a eventualidade do novo regime.) Foi uma explosão de alaridos e de raiva como estamos habituados a ouvir nos países árabes humilhados pelos Estados ocidentais dos nossos dias. Manifestações e desfiles, apedrejamentos, panos negros velando a estátua de Camões, poemas violentos (entre eles «A Pátria» de Junqueiro), subscrições nacionais, que deram para em pouco tempo adquirir um navio de guerra de primeira classe, com que se pretendia fazer frente à esquadra inglesa (*sic*), um hino guerreiro no estilo da *Marselhesa*, musicado por um alemão nascido em Lisboa, hino que se tornou popularíssimo e que o público cantava em coro nos teatros — tudo isto, de facto, era a reacção de uma nação que se sentia colonizada no momento em que queria alargar o seu império colonial.

As manifestações foram de tal ordem que homens de grande qualidade intelectual como Antero de Quental e os seus amigos imaginaram tratar-se da ressurreição do velho Portugal quinhentista.

Eça de Queiroz, que estava em Paris, chegou a hesitar. Escrevia a Oliveira Martins: «Esse inteligente patriotismo que leva os jornais a não quererem receber mais *periódicos ingleses* (!), os professores a não quererem ensinar mais o inglês, os empresários a não quererem que nos seus teatros entrem ingleses, os proprietários de Hoteis a não quererem que nos seus quartos se alojem ingleses — parece-me uma invenção do inglês Dickens. É de um cómico frio e fúnebre. Por outro lado, há coisas sinceras e tocantes... *Je m'y perds*. O que se me afigura mais natural — é que o País foi atravessado por um sentimento vivo e forte, e que, como o País está numa perfeita anarquia de ideias, esse sentimento tomou em geral uma expressão despropositada.

Em todo o caso parece-me que Portugal está num mau momento — e (perdoa o jogo de palavras) seria talvez o bom momento para se fazer ouvir uma voz de bom senso e de verdade. Porque não levantas tu essa voz?»

Eça não sugeria isto para obter original para a *Revista*: «Mas penso que, com o teu nome por baixo, ou *sem o teu nome*, uma série de artigos, que pusessem bem claramente o problema, era um serviço público, desses a que ninguém se pode eximir, desde que tem o dom superior de os poder prestar. Nunca, creio eu, houve, antes deste, um momento em que o Portugal moderno estivesse tão acordado e atento. É impossível que não haja algumas centenas de homens que, sincera e lealmente, desejem saber *o que se deve fazer* e que queiram sinceramente *fazer o que se deve* [...] Ou a minha ingenuidade é grande — ou há decerto alguns milhares de homens em Portugal que desejam outra coisa — sem saberem o quê⁶.»

Eça de Queiroz oferecia as páginas da *Revista de Portugal* a Oliveira Martins para que ele orientasse os movimentos descontrados resultantes do choque emocional causado pelo *ultimatum* inglês, mas o historiador escusou-se. O próprio Eça, sob o pseudónimo de *João Gomes*, teve de substituí-lo. João Gomes repisa e amplifica os temas da carta já citada a Oliveira Martins: «Bradar nas ruas contra a Inglaterra, elaborar manifestos, fundar comissões, agitar archotes, desfraldar bandeiras, abater taboletas, não nos parecem na verdade os modos d'um povo, que, sob o impulso do patriotismo, se prepara para a regeneração: — antes se nos afiguram os modos d'um povo, que, através do patriotismo, se está educando para a insurreição [...]

O grande grito a gritar não é — *Delenda Britannia!* O grande grito a gritar é — *Servanda Lusitania!* Porque se não trata infelizmente de destruir a Inglaterra — mas de conservar Portugal⁷.»

⁶ Eça de Queiroz, *Correspondência*, II, pp. 35-36.

⁷ *Revista de Portugal*, número de Fevereiro de 1890, p. 275.

Oliveira Martins só interveio nas colunas da *Revista de Portugal* mais tarde, com um artigo, em Outubro de 1890. Certamente tinha razões para não querer que o seu nome se evidenciasse nesta campanha, visto que os curtos mas densos comentários sobre a questão do convénio com a Inglaterra que se negociava a seguir à nota inglesa, em artigos publicados em vários jornais e mais tarde compilados no breve volume *Portugal em África* (1891), são em geral anónimos aquando da sua primeira publicação. Esses artigos, cheios de uma informação minuciosa sobre as questões coloniais de Portugal, informação surpreendentemente rica e precisa sob os pontos de vista histórico, geográfico, económico, político, demográfico, estratégico, etc., dos problemas, contribuíram para que o projectado convénio, favorável aos Ingleses, fosse rejeitado em votação parlamentar no fim de Maio de 1891. Oliveira Martins assume aí um papel de homem de estado gizando a função que caberia a cada uma das colónias na economia portuguesa. Ele não é um agitador, mas um estadista. Provavelmente por isso não quisera acamaradar com os bandos enfurecidos que nas ruas de Lisboa clamavam contra a Inglaterra. A nenhum outro texto como aos publicados no *Portugal em África* cabe tão bem o dito de Antero sobre «a cabeça cronométrica de Oliveira Martins», embora o autor, por vezes, pactuando com a indignação ambiente, descaia em frases inspiradas «pela impotência com que vemos açoitando [esta terra portuguesa] a asa negra do seu vampiro secular» (p. 145), frase aliás destoante das sentenças curtas e secas deste livro, em estilo de relatório.

Antero, que ainda se conservava em Vila do Conde, contribuiu com um artigo n' *A Província* de 26 de Janeiro de 1890 para a expressão deste sentimento geral. A sua opinião coincidia com a de Eça. O artigo intitulava-se «Expição» e nele dizia: «Sob o insulto imprevisto, esta nação parece agora acordar: mas é necessário que o protesto nacional seja ao mesmo tempo um acto de contricção da consciencia publica [...] O nosso maior inimigo não é o Inglez, somos nós mesmos [...]

Declamar contra a Inglaterra é fácil: emendarmos os erros gravissimos da nossa vida nacional será mais difficil; mas só essa

desforra será honrosa, só ella salvadora. Portugal ou se reformará política, intellectual e moralmente, ou deixará de existir [...] O futuro depende todo da direcção que o movimento tomar no seu ponto de partida. Iniciado pela paixão, urge que o dirija e encaminhe a intelligencia serena⁸.»

Eça de Queiroz dirá mais tarde no *In Memoriam* de Antero, reportando-se a estes tempos: «Anthero acreditou então, e com deslumbrado ardor, em coisas inacreditaveis: na mocidade iniciadora; na contricção dos velhos partidos peccadores; na alma quinhentista de Portugal resurgindo; no despertar d'um povo, com a vontade bem consciente, e formulada em comfcios, de ser novamente esforçado e grande!»

Na realidade era o herói adormecido em Antero que despertava. Era sobretudo o antigo agitador de massas que voltava a sentir-se no seu elemento. Não nos admira que ele tenha aceitado em princípios de Fevereiro a presidência da Liga Patriótica do Norte, de cuja direcção faziam parte representantes da mocidade académica e intellectuais prestigiosos do Porto como Basílio Teles e José Pereira de Sampaio (Bruno).

Os estatutos da Liga foram apresentados em sessão plenária em 7 de Março por Antero, que propôs um plano de emancipação económica, de restauração das forças produtoras, de levantamento do nível intellectual e de garantia e defesa da integridade nacional, plano de ordem, justiça e moralidade sociais que significaria ao mesmo tempo a emenda dos passados erros e a esperança de um futuro em que Portugal retomasse entre as nações civilizadas um lugar digno das suas nobres tradições⁹.

Este plano implicava medidas de governo que a Liga não podia tomar estando fora dos partidos. Antero confundia a Liga com um parlamento. Oliveira Martins, da plateia (isto é, da *Revista Ilustrada*, n.º 1 e 2), deu a sua solidariedade moral ao seu amigo. Mas não aplaudia a sua acção. «Dando á Liga em programma a única

⁸ *Prosas*, III, pp. 144 a 146.

⁹ *Apud* Bruno Carreiro, *Subsídios*, 2.ª ed., II, p. 237.

direcção em que, posta de parte a idéa impraticavel de uma acção revolucionaria, ella pode ser util e fecunda: dando-lhe como fim a restauração dos sentimentos civicos, tão rebaixados entre nós, Anthero de Quental praticou uma boa acção, embora alguns possam dizer que um tal acto não passa de um soneto mais para juntar á bellissima corôa do poeta. Embora! Não é só de pão que os homens vivem¹⁰.»

Este *aplauso* diz o profundo cepticismo de Martins. Ele não estava em condições de dar a orientação que Eça lhe pedia. Nem estava no seu feitio (estadista e não agitador) orientar ou incrementar um movimento de massas.

O número de Abril da *Revista de Portugal* publica um artigo intitulado «Novos factores da polífrica portuguesa», assinado por «Um espectador», e que não é nem de Eça, nem de Oliveira Martins. Esse artigo refere o impulso que o partido republicano recebera do *ultimatum*; a inutilidade de uma resistência da monarquia por meios repressivos ou por uma «revolução feita de cima, uma concentração de força na coroa (que a muitos espíritos superiores e que vêem claro se apresenta como a nossa salvação)». Conclui que só resta o instinto de defesa das nações. Este cepticismo coincide com o de Oliveira Martins, mas há boas razões intrínsecas para não lhe atribuir a autoria do artigo.

Como era de prever, a Liga Patriótica transformou-se numa arena em que se digladiavam os partidos monárquicos entre si mais o republicano. «Chassez la Politique, elle reviendra au galop.» Antero quisera afastá-la desse destino embora reconhecendo a situação: o problema era o divórcio existente entre o Estado e a nação, entre o poder e o povo, entre os governantes e os governados. «Nem por isso, porém, a acção da 'Liga' será revolucionária. Pelo contrário, a «Liga» considera um tal divórcio como uma calamidade, e a sua acção tenderá a restabelecer a

¹⁰ *Revista Ilustrada*, n.º 2.

natural harmonia entre o pensamento nacional e o seu órgão, o Estado¹¹.»

A Liga, portanto, não entrava no campo dos partidos e dos governos, mas elaboraria e definiria o pensamento da opinião pública, «refundido, tornado claro, consciente e pratico. Todos os alvitres, que a opinião popular suggira, serão aqui estudados, revestidos, completados. D'elles sahirá um plano [...]»¹².» Por outras palavras, a Liga elaboraria um programa, a partir da sua base. Como evitar que ela fosse um Estado paralelo, uma duplicação do Parlamento e do governo? Um dos membros da Liga, muito dedicado a Oliveira Martins, descreve, com ingenuidade, a desilusão dos seus promotores: «Da commissão elaboradora dos Estatutos, em vez d'um órgão energico de acção, de fabrica simples, de movimentos rapidos e fortes — safa uma caranguejola, vasada toda em moldes parlamentares e representativos, de acção lenta e morosa, enredada em mil formulas, em mil votações, delegações e subdelegações de poder, consultas, licenças, auctorisações, toda uma complicação mechanica, que, à força de engrenagens e de rodas, vinha a dar este maravilhoso resultado: uma forçada e esteril inacção.

Peior, porém, do que a pessima machina que se construfra, era o combustivel moral que a devia alimentar. O incendio patriótico fôra um fogo de palha: clarão d'um momento! Depois do primeiro arranque, sincero e nobre, o egoismo organico da burguezia e a inconsciencia popular reapareceram e predominaram.»

Finalmente ficaram apenas aqueles a que Luís de Magalhães chama o «elemento radical, sincero, mas restricto, e sempre esperançado em fazer evolucionar a Liga no rumo das suas ideias», isto é, os republicanos¹³.

A raiz do problema vinha de mais fundo que das superficiais instituições. Vinha da qualidade do povo.

¹¹ Antero de Quental, *Prosas*, III, p. 148.

¹² *Id.*, *Ibid.*

¹³ Luís de Magalhães, *Anthero de Quental In Memoriam*, p. 134.

Como era de prever, a Liga Patriótica tornou-se um casulo disponível para os republicanos, que nessa época ainda não tinham uma estrutura organizada. Oliveira Martins compreendeu isto e num encontro nos ariedores do Porto proposto por Antero num bilhete apressado convenceu-o a retirar. É também Luís de Magalhães que nos conta: «N'uma ultima assembleia geral, quasi só concorrida de academicos [estudantes] e do elemento radical a que acabo de me referir [os republicanos] — Anthero apresentou inabalavelmente a sua demissão, affirmando a inutilidade da Liga em vista dos novos symptomas de somnolenta inercia em que via o paiz. A licção ainda não foi bastante dura, observou o poeta. Outra virá, mais dolorosa e cruel¹⁴.»

Semanas depois recusou-se a aderir aos comícios de protesto contra o tratado negociado pelo governo e respondeu ao seu convidante, o conde de Resende: «O meu protesto teria especialmente por alvo a nação em massa, que, pela sua anarquia moral, deixou chegar as coisas ao ponto a que chegaram, não o governo, que afinal corresponde muito adequadamente à nação de onde saiu e que o mantém¹⁵.»

«Em Portugal», concluiu ele, «não pode haver revolução [...] porque [...] é um país eunuco.» Que fazer então? Tornar-se cada um responsável por si mesmo. «Toda a esperança de regeneração está posta nas virtudes individuais. Se, no meio do geral envilecimento, a natureza humana se manifestar grande e amável em alguns poucos indivíduos excepcionais, ao mesmo tempo como protesto e como exemplo, não se poderá dizer que está tudo perdido¹⁶.»

Mas é possível viver só consigo?

O afundamento da Liga em tanto entusiasmo nascida foi a decepção mais amarga sofrida por Antero na sua vida. Nas Conferências do Casino, como na questão com Castilho, ele fora

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 135

¹⁵ *Cartas*, ed. cit., II, p. 1004.

¹⁶ Carta a Osório de Castro de 25 de Novembro, in *Cartas*, ed. cit., pp. 1013-1004.

esmagado, pode dizer-se, pela força e pela resistência das instituições, mas conservara moralmente a sua inteireza de herói. Agora tinha de reconhecer que o Povo em que ele se queria apoiar era um povo de eunucos. A estátua heróica escorregara na lama. Já Herculano tinha dito que o mal de Portugal era a «gente». Isto dava vontade de morrer — dissera ele também. Dias depois Antero embarcava para Ponta Delgada, donde não voltaria. Oliveira Martins foi despedir-se e no barco teve uma síncope que o fez cair aos pés de Antero. Nunca mais veria o seu grande amigo.

5.9.3 “Os três amigos” [Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós]

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 171-174.

CAPÍTULO XVI

Os três amigos

(Ao Dr. António Magalhães)

Um dos mais belos sonetos de Antero, datado de 1878, chama-se «Nirvana». O poeta evoca as formas, o rumor, a lida, as forças, os desejos, a vida que, como um mar tumultuoso, acabasse em ondas, espraiando-se no limite de um vácuo tenebroso. O pensamento entra nesse «mundo morto» e quando dele sai, quando novamente olha as «cousas naturaes á bella luz da vida», «só vê com tédio, em tudo quanto fita, a illusão e o vasio universaes». Reconhece-se aqui uma ideia central do Budismo a ideia do Desejo que veste as coisas e as torna apeteceíveis. Tudo são aparências que recobrem o ser, que é o nada. Noutro soneto, o último da colecção, intitulado «Na Mão de Deus», este mundo vazio em que nos movemos chama-se o «palácio encantado da Ilusão», «forma transitoria e imperfeita» do Ideal e da Paixão que o poeta abandona para vir descansar «na mão de Deus», isto é, no Nada, que é o verdadeiro Ser. Esta ideia é bastante antiga em Antero, pois é já a que inspirou o soneto «À Virgem Santíssima», que foi enviado em 1872 por Antero a João Lobo de Moura em carta já citada com a seguinte indicação, que também já citámos: «[...] foi composto por um monge da Idade Média (af pelo século XIII) na solidão *soava-austera* do monte Cassino, um contemporâneo talvez do autor misterioso da *Imitação de Cristo*, e é dirigido à Virgem-cheia-de-graça do sentimento cristão, a que mais tarde um

pagão ilustre deu o nome de Eterno Feminino.» A imagem da Virgem era o revestimento ilusório do Eterno desejo, uma das aparências do Nada. É um manto colorido que envolve um oco. Oliveira Martins chamara «humorismo transcendente» ao estado de espírito que ele exprime.

Este mundo das aparências é o que Eça de Queiroz evocou na sua obra resplandecente de sensualidade, da sensualidade que ele recomendava a Oliveira Martins. Antero refere-se ao mundo das aparências para o recusar como vão e falso. Eça, pelo contrário, é seduzido por ele. Mas em toda a obra de Eça o carácter aparente do ser está bem evidente; tudo nela são aparências, isto é, algo despido de realidade intrínseca. Tudo são sensações que se apresentam à subjectividade, a cada subjectividade, nada tendo de real para o narrador. As «coisas» aparecem através das percepções de personagens em circunstâncias; variam conforme o personagem e o estado de espírito do personagem. Daí resulta o carácter ilusório daquilo que se chama normalmente «realidade». No fundo, para Eça, todas as formas são o revestimento do Desejo, Desejo que é uma cobertura do Nada. Não há aparência mais atraente e apetecível que a de Maria Eduarda quando sai do hotel para tomar a carruagem no Chiado; mas sob essa aparência escondia-se o Mal que destruiu o mundo que envolvia a vida de Carlos da Maia. Eça não só nos mostra as aparências, como parece tirar partido do seu carácter ilusório, especialmente em dois livros feitos desse jogo mesmo: falo d'*A Relíquia* e d'*A Ilustre Casa de Ramires*. O que é *A Relíquia*? Eça de Queiroz quis-nos oferecer uma Terra Santa que existia para ele nas memórias de viagem e nas páginas de Renan e para isso inventou uma ilusão dos sentidos incoerente com o personagem quase único da narração, Raposo. Essa ilusão foi um sonho ou uma alucinação? Não é fácil classificar essa perturbação dos sentidos que permite ao Autor fazer-nos presente a paixão e morte de Cristo (não segundo a lenda cristã, mas segundo a leitura de Renan). De resto, toda a narração a partir da chegada de Raposo ao Egipto assume um aspecto fantástico, ou antes irreal, que podemos exemplificar com a figura do Dr. Topsius, esse sábio alemão que, pelo seu saber erudito, com a sua palavra,

transforma em vera coroa de espinhos que fora colocada na cabeça de Cristo um ramo de uma árvore triste e feia. Em *A Ilustre Casa de Ramires* o que é que tem mais realidade: a novela histórica *A Torre de Santa Ireneia* escrita por Gonçalo, ou a vida de Gonçalo tal como no-la apresenta o narrador? O que é mais «verdadeiro»: a batalha em que Tructezindo Ramires prende Lopo Baião, ou as chicotadas de cavalo-marinho com que Gonçalo enfrenta os dois homens que o ameaçam no seu caminho?

Nestes dois romances é bem patente o carácter intencionalmente fantasmagórico das narrativas de Eça, que nos lembram um baile de máscaras.

Eça sabia que tudo eram aparências, mas eram essas aparências o que o atraía; ao passo que Antero procurou desesperadamente o que havia de real, de ser, por detrás delas. Ambos ilustram de maneiras opostas a doutrina de Buda. O humorismo que é «transcendente» em Antero não será transcendente em Eça, mas é humorismo, isto é, distanciação.

E Oliveira Martins? Esse é o personagem mais humano desse trio, o que se tomou a si e às circunstâncias a sério, o que mais convictamente acreditou na vitória e que no final da peça acabou mais tristemente e mais miseravelmente derrotado. Antero, apesar de ter representado magnificamente em certo momento um papel político que fez dele o grande nome da Esquerda em Portugal, não acreditava na política e escrevia a um íntimo em 1879 estas palavras, já citadas: «Se por acaso vires nos jornais que sou candidato socialista por Lisboa, não tomes isso a sério.»

Na mesma carta escrevia: «Tenho observado na História que quase sempre são precisamente os homens de boas intenções que fazem as maiores asneiras.»

Oliveira Martins via-se a si próprio projectado na História, que é a sombra de uma ilusão, e acreditava que nela se realizaria como um homem e como cidadão. O que o salvou para a posteridade foi ter criado esse extraordinário espectáculo de máscaras que é a *História de Portugal*, máscaras que nos dão a ilusão da realidade viva e que se movem a um ritmo alucinante como num *ballet* que mima a marcha para a morte. Morte que ele sofreu cruelmente,

entretendo-se com a leitura de Schopenhauer. Em Oliveira Martins não há humorismo, mas sarcasmo.

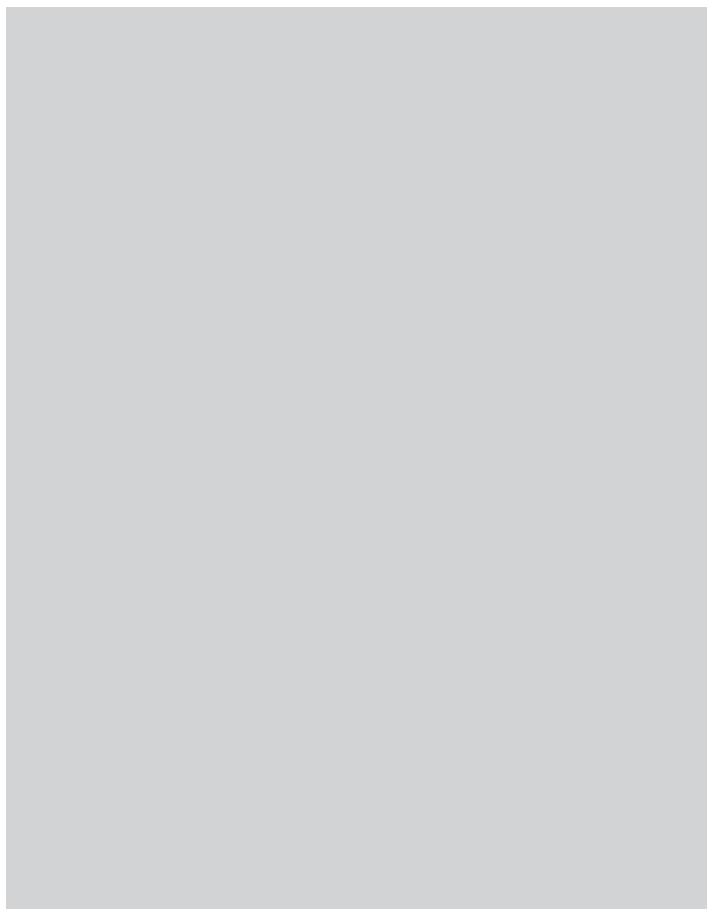
E, ao contrário de Eça, Oliveira Martins considerava os seus livros como preparatórios eficazes de uma acção política em que apostou a sua vida. Ele não distinguia os dois planos: o da narração e o da acção, o dos símbolos e o da prática. Procedia como se o passado não fosse um cortejo de máscaras com o seu compasso próprio mas sim como se o passado fosse o antes do presente marchando ao mesmo passo e como se o presente fosse a continuação do passado, estando a diferença entre ambos unicamente na distância a que se encontram do observador.

É este tema que está no fundo da curiosa polémica entre ele e Eça, que dizia: «A arte é tudo porque só ela tem duração — e tudo o resto é nada.»

Esta frase escandalizou a candura de Oliveira Martins, porque no seu parecer antes da arte estava a acção. António Sérgio, comentando esta polémica, caiu na mesma simplicidade.

5.9.4 Antero de Quental

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 217-233.



XIX

ANTERO DE QUENTAL

O principal mentor e orientador da chamada «geração de 70», na sua fase combativa, foi Antero de Quental, que é por outro lado a personalidade que mais trágicamente experimentou e exprimiu as contradições insolúveis em que todo o grupo, com poucas excepções, veio a encontrar-se. A sua vida e a sua obra literária, a sua biografia íntima e a sua biografia pública, constituem um conjunto em que é difícil fazer separações. A sua evolução ideológica e literária torna-se incompreensível se a considerarmos separadamente dos outros aspectos da sua personalidade.

A VIDA

Nasceu em 1842, na cidade de Ponta Delgada, de uma família fidalga de proprietários rurais, onde havia diversos casos de vocação literária, entre eles o Padre Bartolomeu de Quental, membro influente da Congregação do Oratório (1626-1698), autor de *Sermões* e de *Meditações*. O avô paterno de Antero fora companheiro de boémia de Bocage, como este perseguido pela polícia de Pina Manique, e improvisador em reuniões poéticas. O pai era um típico senhor que afogava os ócios em longas viagens pela Europa e na arte de encadernar livros, infatigável cavaqueador, e contara-se entre os sete mil e quinhentos bravos do Mindelo. O tio Filipe chegou a professor na Universidade.

Saído aos treze anos da ilha, Antero nunca perdeu todavia o sentimento que o ligava ao solar hereditário, que, economicamente, constituiu sempre a sua base de vida. A sua primeira formação na casa paterna foi, como não podia deixar de ser, muito tradicionalista, com uma forte instrução religiosa. Não lhe faltou na meninice a educação literária, havendo na casa paterna uma boa biblioteca de clássicos portugueses e latinos. O irmão mais velho, que viria a morrer louco, compunha sonetos arcádicos.

Estudante em Coimbra, Antero inicia-se pouco depois dos quinze anos nas novidades que entusiasmavam a juventude universitária com as quais se choca a sua formação tra-

dicionalista e católica. É a época em que diz ter recebido o «baptismo dos poetas», para sempre ficando «pálido e triste». Os *Sonetos* que publicou em 1861, aos dezoito anos de idade, e a *Beatrice*, publicada dois anos depois, atestam este traumatismo. O seu temperamento «intermitentemente meigo e frenético», na expressão de Oliveira Martins, oscila entre a audácia do desafio e a angústia que o leva, na solidão do seu quarto, a implorar o «Deus clemente» de que se perdeu:

Pura essência das lágrimas que choro
e sonho dos meus sonhos! se és verdade,
descobre-te, visão, no céu ao menos!

Este debate íntimo não o impede de se tornar um activo dirigente dentro do meio académico. Dotado de faculdades brilhantes, impulsivo até à violência, com certa tendência inata de caudilho e de tribuno, a que não faltava o senso prático e até o vigor e a personalidade física, ele foi o «príncipe da mocidade» a que se refere Eça de Queiroz, falando à luz do luar à massa académica, ou intimando Deus, de relógio em punho, numa noite de tempestade, a mandar sobre ele um raio «caso existisse», chefe reconhecido de uma *élite* académica em revolta contra o imobilismo da cultura universitária. Organizou uma sociedade secreta, a «Sociedade do Raio», que provocou a demissão do reitor. Como representante da Academia, escandalizou o Príncipe do Piemonte, em visita à Universidade, saudando nele, não o «representante da casa de Sabóia, mas o filho do amigo de Garibaldi». Antero encontra-se nesta época sincronizado com o meio, participando dos entusiasmos colectivos, onde bebe a inspiração heróica das *Odes Modernas*, livro audacioso, quer ideológica, quer formalmente, concluído aos vinte anos e publicado dois anos depois (1865) com grande escândalo. É o mesmo impulso ainda que, já depois da formatura, antes de sair de Coimbra, o leva a tomar a dianteira da campanha contra Castilho, no folheto *Bom Senso e Bom Gosto*, de que já falámos. Mas permanece na personalidade do fidalgo ilhéu católico um resíduo que se furta a esta combatividade ardorosa e que impregna alguns dos sonetos escritos na mesma época. O próprio Antero tem consciência desta duplicidade ao escrever em 1866: «A natureza em mim é conservadora, só o espírito é que é revolucionário».

Concluído o curso, dispersos os companheiros, Antero ficou em disponibilidade, interrogando-se sobre o rumo de vida a tomar. Pensou alistar-se como voluntário no exército de Garibaldi; voltou a S. Miguel, onde «pondo os pés em chão meu» — diz — sentiu com alegria «uma coisa nova: a consciência do proprietário». Mas logo resolveu regressar para «tentar uma última experiência, o trabalho, o estudo, o sacrifício da vida a uma ideia, uma obra». Frustrações amorosas enredavam-se neste turbilhão de projectos, que afinal se concretizaram, embora por pouco tempo: o fidalgo proprietário de S. Miguel entra como aprendiz na Imprensa Nacional, e segue depois a exercer a profissão de tipógrafo em Paris (1866-1868). A experiência não chega a durar seis meses: Antero sente-se só no meio de uma multidão indiferente. Fortemente

déprimido, viaja até à América, regressa ao solar ancestral a refazer-se, e seguidamente a Lisboa.

Encontra aqui o Cenáculo, de que se falou no capítulo anterior. Vimos como Antero veio dar-lhe uma orientação e uma finalidade, e como, graças, em grande parte, à sua iniciativa, saíram desta tertúlia de literatos as Conferências do Casino. O Cenáculo e as Conferências são apenas um dos aspectos da múltipla actividade em que Antero se empenha.

O seu socialismo teórico, de inspiração proudhoniana, enriquece-se com novas influências, e concretiza-se em acções práticas de organização da classe operária portuguesa. Entrou em contacto com José Fontana e com delegados espanhóis da Internacional Operária, colaborou na organização da filial portuguesa desta, a «Fraternidade Operária», fundou e dirigiu com José Fontana o jornal *O Pensamento Social* (1872). Pugnou pela formação de um partido exclusivamente operário, separado do Partido Republicano, que então se constituía. Juntamente com a organização das Conferências Democráticas, esta série de acções representa uma intensa actividade prática. Antero parece ter encontrado então a grande missão de que se sonhava herói.

Sentia-se integrado num meio, e em sincronismo com o momento histórico. Em 1871 aplaudia publicamente a Comuna de Paris. Os anos de 1872 e 1873 são caracterizados em Portugal por várias greves, algumas importantes.

No entanto alguma coisa resistia em Antero a esta actuação no plano prático e colectivo. Ele próprio notava que, sollicitado com igual intensidade em dois sentidos opostos, não andava senão por intermitências e aos empurrões. Na mesma época em que se ocupava, n' *O Pensamento Social*, do Congresso Internacional Operário da Haia, de 1872, idealizava, imaginando-se um monge medieval, o «eterno feminino», no soneto *À Virgem Santíssima*, e, como um «solitário discípulo de Buda», dizia noutro soneto:

Só busco o teu encontro e o teu abraço,
Morte, Irmã do Amor e da Verdade!

A morte do pai, em 1873, chamou-o de novo ao solar dos Quintais, encerrando definitivamente o episódio das suas relações directas com o meio operário. Já antes disso, o caudilho fatigado que deixara Lisboa pelo Norte de Portugal, se interrogava novamente sobre o destino a dar a uma vida desancorada. O próprio clima histórico explica, em parte, esta retirada: reprimida a Comuna de Paris, a República jacobina consolidava-se em França e dava alento aos republicanos portugueses, em prejuízo das tentativas de organização política socialista. A ordem burguesa parecia estabilizada para muito tempo. Não havia senão perspectivas longínquas para o trabalho político a que se dedicara. Depois, segundo o comentário do agudo observador que foi Eça de Queiroz, teria havido uma real incompatibilidade entre o feito «antiquado e estreitamente fidalgo» de Antero e a «plebe operária». De qualquer maneira, Antero não encontrou nesta experiência a solução que buscava para o seu problema pessoal. Anos mais tarde, evocará esta hora da sua vida, que foi aquela em que mais comple-

tamente se integrou num esforço colectivo, em termos desdenhosos: «Tive a minha hora de vá popularidade».

O socialismo de Antero tornar-se-á nele cada vez mais um credo platónico. Em 1876 e em 1880, ainda aceitará uma candidatura eleitoral socialista, mas, segundo tudo leva a crer, por pensar que não tinha qualquer viabilidade e nunca passaria de mera afirmação de princípios.

Frustrada a grande e heróica tentativa para se ligar à prática e levar a cabo uma missão concreta integrado num agrupamento humano, Antero, isolado na sua ilha, agarra-se a um último resto do seu plano de vida revolucionário — um livro que intitulava *Programa de trabalhos para a geração nova*. Agora, ele próprio o reconhecia, «todos os acontecimentos se reduzem ao progresso das minhas ideias»: já só vive no seu tempo pelo pensamento. É então que o atinge uma doença cujo diagnóstico permanece misterioso. Volta ao Continente, vai depois a Paris para se tratar. Os médicos diagnosticam variamente: Uma dispepsia? Uma lesão da medula? Em Paris, Charcot garante-lhe que se trata de histeria. Em 1877 e 1879, faz curas de águas em França, e aí de novo o empolga o «eterno feminino» na figura de uma titular francesa. Nova frustração. Tentativa de suicídio, acalmia. O doente começa a subir a encosta de um lento restabelecimento. Entretanto tinha destruído a sua última ligação com o seu passado revolucionário, o manuscrito do *Programa de trabalhos para a geração nova*.

Toda uma fase dos *Sonetos* corresponde a este período da sua vida. O próprio Antero explicará esta fase da sua obra poética como o resultado de uma angústia de moribundo que se interroga sobre o destino transcendente e «quer saber ao menos para que veio ao mundo». De facto é o fracasso da sua tentativa para se integrar numa acção colectiva que o leva a pôr a questão insolúvel do seu destino individual. A crise é debelada mediante um reajustamento das suas finalidades individuais da vida.

O novo Antero que emerge em 1880 no isolamento voluntário de Vila do Conde, o «Santo Antero» de que fala Eça de Queiroz, apresenta-se deliberadamente afastado de qualquer acção política e quase até de qualquer convivência, limitando-se a apoiar moralmente a tentativa política do seu mais íntimo amigo, Oliveira Martins. O aperfeiçoamento da própria individualidade no sentido vertical, a escavação, dentro do indivíduo, de uma consciência pura, supostamente liberta da ganga da actividade física e social, autónoma, incondicionada, uma espécie de auto-santificação cujos modelos encontrava no estoicismo medieval e no budismo, tal é o novo equilíbrio em que o antigo caudilho revolucionário procura estabilizar, passada a crise de 1874-1879. De resto a sua vida tinha agora uma pequena finalidade: este patriarca hereditário, talvez nostálgico de uma família, adoptara duas crianças órfãs, filhas de um amigo íntimo, e ocupava-se da sua educação.

Antero mantinha-se à margem dos acontecimentos que se processavam. Irritava-o o sucesso do centenário de Camões em 1880, organizado pelo partido republicano e que viera demonstrar a força do radicalismo pequeno-burguês personificado em Teófilo Braga, que lhe era profundamente antipático. Mas acompanhava com interesse crescente a experiência de Oliveira Martins, que se baseava no pressuposto da apatia da população portuguesa. Este e Antero, tal como Eça de Queiroz, aceitavam a ideia de que um desastre nacional, cedo inevitável,

permitiria a uma *élite* salvadora realizar uma reconstrução a partir da derrocada geral. Nessa *élite* ocupava papel primordial o «Grupo dos Cinco», Antero, Oliveira Martins, Ramalho, Junqueiro, Eça de Queiroz, que se reunia em casa de Oliveira Martins, no Porto, última expressão das antigas tertúlias de Coimbra e do Cenáculo de Lisboa.

O Ultimatum da Inglaterra, em 1890, afigurou-se a alguns como tal catástrofe decisiva. A apatia em que aparentemente dormitava a sociedade portuguesa é quebrada por uma larga e desencontrada agitação nacional. Antero sente soprar um vento de epopeia, brilhar aquele «claro sol amigo dos heróis», capaz de lhe fazer vibrar a fibra do caudilho. Constitui-se, com sede no Porto, a Liga Patriótica do Norte, que se propõe, aproveitando o abalo colectivo, iniciar nova era política nacional. Antero, convidado, aceita imediatamente a sua presidência. O místico de Vila do Conde achava-se de novo condutor de homens, como nos seus tempos de Coimbra e de Lisboa.

Foi a sua última experiência pública, tão decepcionante como as anteriores. A Liga dissolveu-se em resultado da cisão entre a ala esquerda e a ala direita, em maioria, que receava o dinamismo da minoria republicana. Antero — provavelmente sob influência de Oliveira Martins — foi dos que aconselharam a dissolução, apressando-a com a sua própria demissão.

As duas pupilas estavam nessa altura em idade de sair do internato. Necessitavam de convivência doméstica e social, que Antero em Vila do Conde não lhes podia dar. Pequeno problema embaraçoso. Antero resolve, depois de hesitações, ir viver com elas para a ilha, no meio dos parentes. Como anteriormente lhe acontecera após as retradas da acção pública, sonha acabar na paz vegetal da terra-mãe. Queixara-se daquele equilíbrio difícil que julgara ter atingido em Vila do Conde. Que nova crise vai começar? Não tem tempo para saber. As irmãs não querem receber as pupilas; ele não pode abandoná-las num meio estranho. Sente-se de novo perante a ameaça de um colapso físico e quer deixar a ilha quanto antes. Levá-las para Lisboa? Instál-las onde e com quem? Este pequeno problema desnorreia-o, num momento em que sente abrir-se-lhe debaixo dos pés um abismo mais terrível que o que atravessara já. Que fazer? Pela última vez, responde à pergunta que o perseguira durante toda a vida. Fleumáticamente, veste-se de preto, compra uma pistola, faz uma visita a algumas pessoas amigas, e, sentando-se num banco junto a uma parede onde estava escrita a palavra *Esperança*, põe termo à vida.

A EVOLUÇÃO IDEOLÓGICA DE ANTERO

«Eu por mim sinto-me incapaz de caminhar direito pela realidade, enquanto não tiver, como um espartilho de fino aço que me sustente, todo um sistema de ideias transcendentais.» Ao longo de toda a sua vida, procurou Antero uma harmonia entre a actividade prática, a afectividade, a formação científica, através das malhas daquele espartilho. Os *Sonetos* revelam esse esforço de integração e estruturação teórica de toda uma vida; as *Prosas* constituem por isso um comentário muito esclarecedor dos *Sonetos*, visto que nelas encontramos formuladas discursivamente as teses a que os *Sonetos* dão uma forma simbólica.

Embora ao longo dos *Sonetos* e dos escritos em prosa seja patente uma evolução, pode dizer-se que todo o debate filosófico que Antero travou de si para si se condensa em torno de dois temas: é um deles a contradição entre a afectividade e a concepção objectiva do Universo, quer metafísica, quer científica; é o outro o problema da finalidade pessoal da vida, ou, por outras palavras, do papel do indivíduo no mundo. Os dois temas estão de resto intimamente ligados.

Ambos se encontram já claramente definidos num escrito da juventude, uma carta a António Anselmo, de 1866, publicada nas *Prosas* sob o título *A Imortalidade*; aí se afirma que uma lágrima vale tanto ou mais que um silogismo, e que, sob pena de o Universo ser o delírio de um demónio, a vida terrestre deve ter uma compensação além-túmulo. Deus, o Deus transcendente e pessoal do Cristianismo («Deus é pai», diz-se num soneto), é uma das formas em que cristalizou a afectividade de Antero, moldada na educação religiosa da meninice. Contra esta formação vinha embater tudo o que Antero pudera aprender desde a sua iniciação colimbrã; a crítica bíblica de Renan e Strauss, o Hegelianismo, e a teoria monista e evolucionista da natureza (Spencer e Haeckel).

Foi em Hegel que Antero encontrou as malhas principais do novo «espartilho» metafísico, que substituiu, embora insatisfatoriamente, a sua formação tradicionalista. Hegel vê no Universo o Ser desenvolvendo-se até alcançar a plenitude, a «ideia absoluta», segundo um processo lógico (tese, antítese, e superação de ambas ou síntese). Antero resumiu nestas palavras o significado que ele próprio encontrava em Hegel: «A evolução, vista desta altura, não é somente o processo mecânico e obscuro da realidade: é o próprio processo dialéctico do ser, tem as suas raízes comuns com as raízes da razão, na inconsciente mas fundíssima aspiração da natureza a um fim soberano, à consciência de si mesma, à plenitude do ser e à ideal perfeição».

Mas esta construção deixava de fora o problema, vital para Antero, do destino individual. Antero sentia-a como «uma dialéctica gelada e inerte» (Carta a W. Storck), insensível aos sentimentos e aspirações de cada homem.

Não menos insatisfatória lhe parecia a síntese científica naturalista, que lhe mostrava a evolução da matéria desde as formas mais simples às mais complexas, desde o mundo inorgânico ao homem, mas sem pensamento ordenador transcendente ou imanente: qual era nesse caso a finalidade da evolução? Antero não via no evolucionismo científico mais do que «o horror de uma luta universal no meio da cegueira universal».

Ora, contemporaneamente à influência de Hegel e do evolucionismo naturalista, Antero assimilava uma outra ordem de influências: Michelet e Proudhon. Num e noutro encontrava um humanismo mais grato à sua afectividade e, sobretudo, mais activo, dando um critério para a prática. Com Michelet aprendeu, segundo diz, «a ver e amar na Natureza uma existência espontânea, uma vida universal, e não uma sucessão de formas inertes, e na Humanidade uma razão e uma consciência colectivas, uma *alma*, e não um mecanismo [alusão ao naturalismo científico] ou uma abstracção [alusão ao hegelianismo]». E principalmente um «critério supremo» que consiste «em marcar por limite ao espírito de sistema [...] as afirmações espontâneas da consciência individual». Por outro lado, Proudhon, com o seu socialismo

utópico que pretende ajustar a sociedade a uma norma ideal de «justiça», emanação de uma consciência intemporal, dava igualmente um sentido prático à existência individual.

Inicialmente, Antero não faz a síntese das duas influências, que correspondem nele a duas teses e a dois impulsos. Contenta-se com um eclectismo, que ainda preconiza em 1877: «A verdadeira filosofia foi sempre um alto e largo eclectismo, em que os dados da razão pura se combinam com as afirmações do sentimento moral, limitando-se e corrigido-se mutuamente. O espírito de sistema só pode brilhar na escola: mas na vida e na história só triunfa definitivamente e faz obra fecunda o espírito prático e humano». É na base deste compromisso que se lança na acção entre 1871 e 1874. O «espartilho de fino aço» com que ele nesta época caminha pela realidade não é muito definido, precisamente porque consiste num compromisso ecléctico, mas é o *quantum satis* para a acção.

A própria prática social parece ter-se entretanto reflectido no pensamento de Antero. Não chegou até nós o seu livro *Programa de trabalhos para a geração nova*, onde expunha a sua doutrina desta época; mas numa curiosa carta a Oliveira Martins encontramos uma crítica penetrante de posições em que mais tarde o próprio Antero se fixará: acautelando o seu amigo contra tendências místicas que nele julgava encontrar («certas expressões da sua carta com respeito à *comunhão com um Deus*»), escrevia: «O Absoluto, para entrar racionalmente na vida humana, deve ser *praticado* e não *contemplado*: quero dizer que, em vez de nos imobilizarmos no esforço contraditório de *realizar* em nós o *Absoluto* (que não tem uma realidade), o que devemos é praticar a vida como quem sabe que cada acto e momento dela é um acto e momento do Absoluto». Como se diz num soneto:

A ideia encarna em peitos que palpitam:
o seu pulsar são chamas que crepitam,
paixões ardentes como vivos sóis!

Combatel pois na terra árida e bruta,
tê que a revolve o remoinhar da luta!
tê que a fecunde o sangue dos heróis!

O malogro da acção social vem destruir este equilíbrio. Na crise, volta a supurar a velha antítese: «espiritualismo e liberdade de um lado, mecanismo e determinismo do outro». Põe-se-lhe de novo, mas agora com nitidez, a ansiedade da adolescência perante a concepção objectiva do universo, que «nada nos diz ao coração, nada que responda às mais ardentes aspirações do nosso sentimento moral. Para quê um tal universo e para quê viver nele?». Mais do que isto, «a minha antiga vida pareceu-me vã, e a existência, em geral, incompreensível».

A influência de Michelet e de Proudhon declina a partir desta época. Novas leituras, entre elas Schopenhauer e sobretudo Hartmann, vêm dar formas sistemáticas à reflexão, e temas

aos sonetos. O universo é um sofrimento sem finalidade; é o desdobramento de um Inconsciente irracional, e não já da Razão hegeliana. A luz do sol alumia o absurdo do mundo:

Simbolo da Mentira universal
da aparência das coisas fugitivas
que esconde nas moventes perspectivas,
sob o eterno sorriso, o eterno Mal;

Simbolo da ilusão que do infinito
fez surgir o universo já marcado
para a dor, para o mal, para o pecado,
símbolo da existência, sê maldito!

Tudo caminha para o nada. A consciência mesmo, como o alento final de um moribundo, se dispersará na treva primitiva.

O universo científico aparece-lhe, com efeito, sem finalidade, a evolução incompreensível, e a consciência, dentro de tal universo, um facto inexplicado. Mas a consciência, facto irreduzível, de evidência imediata e intuitiva, resiste ao aniquilamento. É em torno deste dado «imediatamente» que Antero vai construir outro «espartilho de fino aço» que lhe permitirá sobreviver, dentro de um novo equilíbrio, como vimos. O pessimismo aparece-lhe com efeito, como uma prova contra o naturalismo (designação que aplicava, quer ao naturalismo positivo, quer ao hegelianismo), uma redução ao absurdo do mesmo naturalismo, porque a consciência protesta contra uma filosofia que tem por conclusão o nada.

«E chegado a este ponto, a inteligência olha para trás, olha para a grande máquina da natureza, que o pessimismo lhe fez ver como uma coisa bruta e por si inexpressiva e sinistra, e pergunta a si mesma se porventura aquele principio que ela descobriu no homem, aquele núcleo não-natural desse ser aliás natural, não será também o principio oculto da confusa natureza, e se o universo não gravita, obscuramente, inconscientemente, para onde gravita o homem com um pouco de luz e um pouco de consciência?»

Assim Antero é levado a inverter a construção: em vez de explicar a consciência a partir do universo, vai tentar explicar o universo a partir da consciência.

Relendo Kant, chega à conclusão de que Coisa-em-Si, que este declarava inatingível, é afinal o Espírito, superior à fenomenalidade visto que lhe impõe as próprias leis. Analisando a noção mecanicista de causalidade (em algumas páginas de notável lucidez), redu-la ao conceito de correlação, sendo a *causa* uma condição para o desencadeamento da energia represa em cada parcela da matéria, concluindo desta maneira pela espontaneidade da matéria, contra a inércia que o mecanicismo lhe atribui. Existe, assim, latente nas coisas, uma força, que

na consciência alcança um conhecimento intuitivo, imediato, de si mesma. Donde a conclusão: o espírito é a forma mais evoluída e mais perfeita da espontaneidade que anima o mundo. É, pois, pelo conhecimento do espírito que podemos explicar as formas cada vez mais complexas da natureza (o inferior explica-se pelo superior); e é realizando as leis e os fins do espírito que realizamos a finalidade do mundo. O espírito, como vimos, é a Coisa-em-Si, é o absoluto incompletamente realizado, mas realizando-se progressivamente: «A evolução universal só agora é inteligível: parte de uma verdadeira causa — a virtualidade infinita do ser; dirige-se a um fim — a realização desta virtualidade, a plenitude e perfeição do ser». Deus não é mais do que o limite ideal para que tende o próprio eu, o «momento último e mais verdadeiro da consciência», o «Eu do nosso eu».

Da consciência na medida em que ela é *individual* — e é este um ponto capital, ou antes, a própria conclusão do sistema. «No progresso individual é que este (o fim último da evolução) se realiza, nele só tem o seu desfecho o drama divino do Universo». O progresso faz-se no sentido da liberdade, forma última da espontaneidade inconsciente da matéria: o ser é portanto absolutamente determinado e absolutamente livre, visto que se determina segundo os seus fins próprios; a finalidade e a causalidade confundem-se, e a lei do determinismo reduz-se, neste ponto, à lei da razão. Ora uma vez que o homem tinha intuição imediata do Espírito, isto é, do absoluto, ele deveria conformar-se com ideias desse Espírito que só desvenda introspectivamente; deve mergulhar no Eu do seu eu — o próprio Deus. É aqui que ele se liberta. Seria portanto um erro supor que a liberdade se consegue pelo progresso material. Decerto que a história mostra a sobreposição da ordem jurídica à ordem natural, isto é, da Razão ao Inconsciente; mas isso realizar-se-ia por força do próprio desenvolvimento do Inconsciente, tal como se verifica na natureza, parecendo implícito no pensamento de Antero que a consciência individual nada tem que fazer aí. O caminho do indivíduo é a união da alma com Deus, isto é, com a Consciência pura, com o Eu do seu eu, com o Absoluto, com a última forma do ser.

Tal é o novo espartilho de ideias metafísicas com que Antero se armou, não já para «caminhar direito pela realidade», mas para se isolar dela, após a cruel derrocada da sua experiência de luta social. O parentesco desta filosofia com as filosofias místicas — Eckart, Raimundo Lúlio, Santa Teresa, Kierkegaard, etc. — é flagrante, pouco importando afinal os desvios por que até lá chegou. De resto ele próprio notou a contribuição da teologia germânica e do Budismo para este resultado final, tão contraditório com a posição assumida em 1871-1877.

Vimos como este equilíbrio foi precário. O breve regresso à acção em 1890 foi suficiente para o destroçar. O misticismo, que em Antero era só uma parte da personalidade, colocada pelas circunstâncias em posição dominante, não foi bastante forte para o impedir de atender ao apelo vindo do exterior. A síntese mística revelou-se, assim, tão incompleta e tão provisória como as anteriores. O suicídio de Antero explica-se sem dúvida — para além das causas próximas já indicadas — por esta nova ruptura de equilíbrio, pela quebra deste último espartilho de aço fino, sem o qual não podia viver.

O pensamento metafísico da última fase de Antero, que se exprime em certos poemas e, mais extensamente, nos ensaios sobre a *Filosofia da natureza dos naturalistas* e sobre as *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*, não se distingue pela sua originalidade especulativa. Sob certos aspectos, nomeadamente naqueles em que aproveitava o antigo esforço de Leibniz para conciliar a ciência com a teologia, são visíveis as suas afinidades com o seu quase contemporâneo Amorim Viana (1823-1901), autor de uma *Defesa do racionalismo ou análise da fé* (1866), e até com Silvestre Pinheiro Ferreira (1769-1846), que fora o mais importante crítico da filosofia iluminista na fase inicial do nosso Romantismo. Amorim Viana, Antero, Oliveira Martins, Cunha Seixas, Domingos Tarroso, contam-se entre os críticos idealistas portugueses da corrente positivista representada por Teófilo Braga e Teixeira Bastos, e do monismo evolucionista que entre nós se divulgou através de traduções de Haeckel e Spencer.

A OBRA POÉTICA DE ANTERO

A obra poética de Antero de Quental foi pelo autor reunida em três volumes: as composições líricas da juventude (1861-1865) nas *Primaveras Românticas*, publicadas em 1872; a poesia de combate nas *Odes Modernas*, publicadas em 1865 (e em 2.ª edição, com grandes cortes e alterações, em 1875); os sonetos contidos em ambas estas colecções e outros posteriores ou nelas não incluídos, no volume dos *Sonetos*, publicado em 1885. Algumas composições que Antero deixou fora das suas colecções, quer manuscritas, quer espalhadas em publicações periódicas, foram, com o título *Raios de Extinta Luz*, coligidas depois da sua morte e publicadas por Teófilo Braga (1892), e mais tarde acrescentadas de outras inéditas (1948).

É significativa a bipartição revelada nas publicações paralelas das *Primaveras Românticas* e das *Odes Modernas*. São com efeito duas veias que correm paralelas e que à primeira vista se diriam incompatíveis.

O lirismo das *Primaveras Românticas* entronca imediatamente não já n' *O Trovador*, mas em João de Deus, cuja influência como poeta irradia já nos seus tempos de Coimbra, com forte influência camoniana, e a marca de autores tão diferentes como Heine, Dante e outros. O autor canta um amor platonizante que vê na Beatrice «a estrela ideal que a luz de amor contém». A feminilidade envolve-se de halo lunar, da espuma cambiante de ondas, de raios subtis de estrelas, de ventos perfumados pelas flores das colinas. Dois temas muito característicos: a mulher pequenina, infantil, flor ainda não desabrochada, e o aconchego de um regaço materno:

Embala as minhas dores
que enfim durmam também.
Sê, flor, meu universo,
criança, a minha mãe.

O amor aparece como uma alternativa de vida, uma forma de paz e de esquecimento, de abandono no cauaço:

Embalo nos teus braços
minha última ilusão...
É leve — tem o peso
dum ermo coração —

Desta maneira se anunciam nas *Primaveras Românticas* formas de sentir que reaparecerão em alguns sonetos com um revestimento diverso e com pretextos metafísicos. Tal o soneto *À Virgem Santíssima*, cuja conclusão é eloquente:

e deixa-me sonhar a vida inteira.

E tal o soneto *Na Mão de Deus*, onde se exprime o sentimento de um conchego materno:

como criança em lóbrega jornada
que a mãe leva no colo agasalhada...

A alternativa deste embalo lírico, desta espécie de ópio sonhado num regaço de mulher, é-nos dada pelas *Odes Modernas*. Antero procurou realizar neste livro um programa que era o de toda a sua geração: a criação de uma poesia cujo conteúdo correspondesse às novas correntes de ideias e aos grandes problemas da actualidade. Pensava-se que o lirismo íntimo devia ceder o lugar a uma poesia épica, correspondente a uma nova fase de transformação em que entrara a humanidade. A ideia da evolução era o tema básico da nova epopeia: Eça de Queiroz pensou, segundo diz, escrever as *Memórias de um Átomo* em que essa evolução aparecia a partir da fase inorgânica da história da vida; Teófilo Braga tentou a História da Humanidade num vasto poema, a *Visão dos Tempos*. Em Victor Hugo e, secundariamente, em Leconte de Lisle encontravam os poetas coimbrões modelos para este empreendimento.

As *Odes Modernas* vinham acompanhadas, na primeira edição, de uma Nota onde se explicava a concepção do livro: «Partindo deste princípio — a Poesia é a confissão sincera do pensamento mais íntimo de uma idade —, o autor, na rectidão imparcial da sua lógica, havia necessariamente de concluir com esta outra afirmação — a Poesia moderna é a voz da Revolução —». E acrescentava: «Esta voz, se é a mais alta, deve ser também a mais poética». Esta nota foi eliminada na edição de 1875.

O livro inicia-se na segunda edição por uma exposição do panteísmo evolucionista (poema *Panteísmo*) seguida de uma outra sobre o sentido da história humana, que ocupava o primeiro lugar na primeira edição (*À História*). A terceira composição é uma série de sonetos intitulada *A Ideia*, em que se expõe o conflito entre a crença antiga do poeta e a sua nova ideologia. É uma das melhores composições de Antero, talvez porque exprime a crise íntima do despedaçar de um mundo de valores afectivos que no fundo não foram nele substituídos:

Doce e brando era o seio de Jesus...
Que importa? Havemos de passar, seguindo,
se além do seio dele houver mais luz.

Mas é uma luz gelada, que não entra no coração

E entanto, ó alma triste, alma chorosa,
tu não tens outra amante em todo o mundo
mais que essa fria virgem desdenhosa.

Onde se encontra esta virgem, isto é o Sumo Bem? Não é «nos mundos, astros, sóis, constelações», mas sim

no céu incorruptível da consciência.

Assim fica uma fina angústia a pesar sobre todo este livro; encontramos-la noutros lugares dele, e também no poema *À História*, onde há uma reticência dubitativa relativamente à tese do progresso. Esta dúvida não é resolvida, mas abafada e secundarizada ao longo do poema, quer pelo tom polémico às vezes truculento que se exerce a expensas, principalmente, do clero e da oligarquia política e financeira — patente sobretudo no poema *Pater*, dedicado a Guerra Junqueiro —, quer por uma certa oratória da acção, como no soneto *Mais Luz!* que conclui:

Viva e trabalhe em plena luz. Depois
seja-me dado ainda ver, morrendo,
o claro sol, amigo dos heróis!

Alguns poemas ocupam-se de questões de palpante actualidade: a opressão da Polónia pelo czarismo (*À Europa*), os sofrimentos da Irlanda, sacrificada aos latifundiários ingleses (*A Irlanda*); o massacre do «Communards» (*Aos Homens de Sangue de Versalhes*). É esta vibração heróica em diapasão com a actualidade que consegue dar certo calor às *Odes Modernas*. Mas de modo geral o poeta vive num mundo de abstracções que se trai num estilo

em grande parte feito de retórica verbal e de declamação. Certas expressões repetem-se como *florestas do futuro, auroras do futuro, estrada do infinito, luz*, etc. Não há uma vivência das ideias que dê um sentido às coisas quotidianas, que alumie os seus múltiplos pormenores simples e íntimos. A poesia pretende neste livro viver à custa da ênfase de certas grandes palavras, de imagens grandiosas, e as abstracções não chegam a integrar-se na vida.

No entanto as *Odes Modernas* são ainda, talvez, o livro de Antero em que encontramos mais audácia de imaginação. Há a intenção evidente de transferir para a nova ideologia progressista os velhos símbolos religiosos:

É um exemplo típico a famosa quadra, referente ao verdadeiro Deus Pai:

O que veste a estola do infinito
para deitar a grande bênção — Vida —
e reza, lendo em página fulgida,
o que em letra de estrelas anda escrito.

E mais talvez a que se lhe segue

É quanto dele fala — o livre oceano
o salmista das vastas solidões;
o que desenha a voz das orações
sobre a teia do coro soberano.

A aurora é o *sursum corda* do Universo; a luz é o *oremus*, a hóstia é o sol, as florestas são catedrais, etc.

É evidente em tal imagística a influência de Victor Hugo, que se reflectirá também sobre os dois continuadores do caminho aberto por este livro de Junqueiro e Gomes Leal. Mas outra influência é visível: a de Herculano. Ele inspira mesmo certa visão, no fundo pessimista, da História, patente no poema *À História*.

Tronos, religiões, impérios, usos...
O que nuvens de pó alevantadas!
Castelos de nevoeiro tão confusos!
Ondas umas sobre outras conglobadas!

— visão de que se procura resgatar no poema dedicado ao próprio Herculano e nele inspirado, onde se lê:

Enterre-se o passado com piedade...
Mas o olhar... no Futuro!

As *Odes Modernas* oferecem, pois, certa novidade, sobretudo temática, relativamente à poesia romântica portuguesa; mas essa novidade não é em Antero mais que uma vibração passageira, uma nota mais aguda, uma variação numa melodia cujos temas estão nos seus imediatos predecessores portugueses, principalmente João de Deus e Herculano, enxertados na tradição clássica. O próprio Antero mencionava como seus mestres, além de Camões, os dois citados, embora nos seus primeiros poemas conhecidos seja mais visível a influência de Mendes Leal e outros poetas portugueses então em voga, e ainda a de Lamartine, comum a todo o nosso ultra-romantismo.

O volume dos *Sonetos* é em parte uma selecção operada nos dois livros anteriores, e em parte a compilação de composições posteriores à publicação deles.

Em mais de uma carta declara o autor que os *Sonetos* são «as memórias de uma consciência». Por isso os dividiu em fases. A primeira vai até 1862, isto é, até aos 20 anos do autor. Além de algumas composições líricas, inclui aquelas onde se regista a crise religiosa da adolescência, no momento em que a crença católica estava abalada, mas resistia:

«Ó Deus, meu pai e abrigo! espero!... eu creio!»

mas Deus, segundo outro soneto:

«manda-nos buscar luz e dá-nos treva!»

A segunda fase — 1862-1866 — abrange principalmente os sonetos publicados nas *Primaveras Românticas*; o poeta fala quase exclusivamente dos seus amores malogrados; mas o desencanto que deles recebeu dá lugar a toda uma atitude geral expressa em sonetos como os intitulados *Despondency* e *Palácio da Ventura*.

A terceira fase — 1866-1874 — corresponde à vida activa do poeta. Foram aqui situados os sonetos publicados nas *Odes Modernas*.

A quarta fase é a da crise de 1874-1880. Antero aparece aí dominado pela ideia da irracionalidade do universo. Os homens, no meio de um turbilhão cruel e delirante, perguntam aos deuses por que os criaram.

«Mas os deuses, com voz inda mais triste,
dizem — Homens! por que é que nos criastes?»

Deus, é nesta fase o nome dado por Antero ao inconsciente de Eduardo Hartmann:

«Chamam-me Deus há mais de dez mil anos...
mas eu por mim não sei como me chamo...»

A quinta e última fase corresponde à época que Antero considerava como a da superação do seu pessimismo (1880-1885). É nela que abunda especialmente o tema da morte — «irmã do Amor e da Verdade», «única Beatriz consoladora»; do Não-ser «que és o único ser absoluto»:

«A mim seduz-me a paz santa e inefável
e o silêncio sem par do Inalterável
que envolve o eterno amor no eterno luto».

justificando a interpretação «budista» que Oliveira Martins dá ao pensamento do seu amigo no prefácio que antecede a colectânea. Mas, por outro lado, Antero expõe em verso as «suas ideias», isto é, aquela teoria que explica o universo a partir da Consciência (*Evolução, Redenção*), e aquele estado provisório de equilíbrio que o soneto *Na mão de Deus*, o último do volume, nos revela líricamente feito de concheiro maternal.

A ordem dada por Antero aos seus sonetos não corresponde exactamente à ordem por que eles foram escritos. Assim, o soneto *Na mão de Deus*, é de 1882, havendo outros na colectânea escritos em anos posteriores; e o soneto *À Virgem Santíssima*, colocado pelo autor na época da sua crise pessimista, data na realidade do período mais intenso da sua vida pública (1872). Antero alterou pois, por vezes, a ordem cronológica para os ordenar de acordo com uma teoria, por ele próprio imaginada, da sua evolução espiritual.

Sob o ponto de vista estético encontramos nos *Sonetos* as características já apontadas nas outras obras de Antero. O seu recurso mais constante é a alegoria: a Noite, a Ideia, a Morte, o Amor, etc., aparecem-lhe como figuras num sonho de espectros. São alegorias que ainda lembram as de Bocage e, para além delas, a mitologia alegórica renascentista de origem greco-romana. Nos *Sonetos* de Antero desempenham uma função dramática. Um dos sonetos, constituído por um diálogo entre os homens e os deuses, intitula-se *Divina Comédia*: o mesmo título conviria a outros que são pequenas composições dramáticas de personagens alegóricas. É um bom exemplo o soneto *Mars-Amor*; o poeta vê chegar um cavaleiro reluzente, de porte plácido, sobre um cavalo tenebroso de crinas agitadas

«E o corcel negro diz: «Eu sou a Morte!»
Responde o cavaleiro: «Eu sou o Amor!»

Assim os sonetos são, pela maior parte, jogos de alegorias, isto é, de abstracções personificadas. Mas nos sonetos líricos a expressão é mais directa, como ficou notado a propósito das *Primaveras Românticas*.

A abundância de imagens que encontramos no poema *Pater*, das *Odes Modernas*, é um caso excepcional em Antero. Elas são raras e sem cunho de novidade nos *Sonetos*, do mesmo modo que a adjectivação, onde se encontram a cada passo palavras como *mudo*, *sinistro*, *estranho*, *vago*, *nocturno*, *álgico*, *doloroso*, *trágico*, *pálido*, e muitos epítetos clássicos, de inspiração latina, como *gélido*, *gláuco*, *adusto*, *mesto*. Esta adjectivação apresenta-se frequentemente em parênteses: *monte áspero e mudo*, *lodo informe e rudo*, *alta e livre serra*, *luta cega e brava*, *lodo escuro e vil* (todas expressões do soneto *Diálogo*).

Quer isto dizer que Antero não inovou a expressão poética portuguesa e encontrava-se mesmo em atraso relativamente a autores contemporâneos, como Eça de Queiroz. Há algo de desactualizado na educação literária de Antero, de que resulta, por exemplo, ele não compreender a grande inovação que representou o *Crime do Padre Amaro*.

É verdade que os *Sonetos* ainda hoje conservam grande poder de sugestão. Um conjunto de factores, cada qual por si pouco significativo, concorre para imprimir no leitor o sentimento de angústia que os inspirou: a própria falta de cor, de relevo e de contorno, a própria repetição de uma adjectivação pobre, as próprias rimas monótonas insinuam um pesadelo baço onde os espectros flutuam indistintos, pesadelo que por vezes o poeta sabe dar de maneira directa, dispensando as figuras alegóricas:

Sonho de olhos abertos, caminhando
 não entre as formas já e as aparências,
 mas vendo a face imóvel das essências,
 entre ideias e espíritos pairando...

Que é o mundo ante mim? Fumo ondeando,
 visões sem ser, fragmentos de existências...
 Uma névoa de enganos e impotências
 sobre vácuo insondável rastejando...

Sobretudo, como já foi notado por um autor, «Antero soube como ninguém exprimir o sentimento de desistência num barpejo descendente, que vai das alturas do «ideal imenso» ao despenhadeiro do aniquilamento: o gosto de aniquilamento é, por assim dizer, em terminologia musical, a base tonal a que tendem os ideais que se não medem com a realidade. Esta cadência melódica até à base tonal repousante é especialmente flagrante nos sonetos *Despondency*, *À Virgem Santíssima* e *Na mão de Deus*».

No entanto, os *Sonetos* confirmam o que já ficou apontado atrás: que Antero não trouxe nenhuma inovação formal à poesia portuguesa; que não é, como artista, um criador. Pode dizer-se que soube pôr em verso clássico, de forma comovente, os seus debates interiores

de ideias. O seu pensamento, como vimos, está impregnado de afectividade, e a expressão literária em verso era, consequentemente, uma expressão indicada. Mas as abstracções conservam-se inteiriças; o pensamento não desce ao nível da percepção directa das formas concretas da vida. Este carácter da poesia de Antero aparece flagrante se o compararmos com Fernando Pessoa. Talvez possa dizer-se que Antero é um hóspede da poesia, até porque há nos seus sonetos certa rigidez, contensão, sobriedade que nos deixam entrever uma personalidade para quem o verbo é, principalmente, um desabafo, uma fuga, uma derivação ocasional, um gesto.

Mais do que como poeta, Antero de Quental interessa pelo conjunto da sua personalidade, pela sua evolução espiritual, tendo em consideração o meio social e político, pelo seu significado como caso típico, e enfim pelo seu papel de animador de uma nova escola literária de que ele próprio não compreendeu o alcance estético.

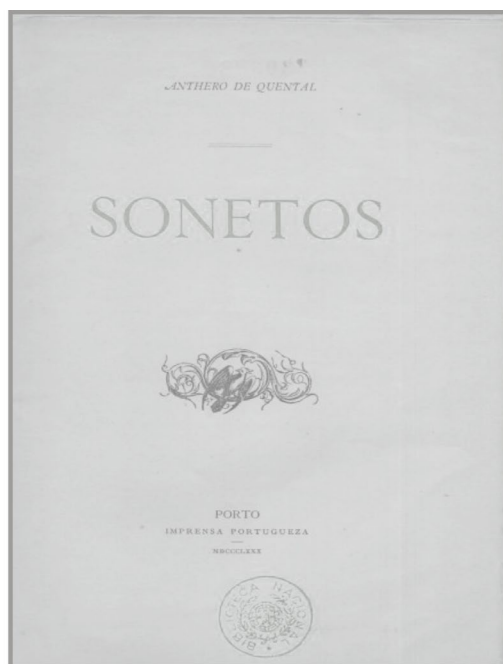
5.9.5 Os Sonetos de Antero

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 121-130.

CAPÍTULO XI

Os sonetos de Antero

Em Julho de 1886 estavam impressos os *Sonetos Completos de Antero de Quental*, «publicados por J. P. Oliveira Martins». O editor propriamente dito é a «Livraria portuense de Lopes e C.ª Editores». A que propósito figura na capa o nome de Oliveira Martins? Antero ocupou-se da composição tipográfica e supomos que Oliveira Martins colaborou com ele nessa ocupação. Além disso, Oliveira Martins assina as páginas em prosa, sem título, que apresentam o livro e o autor, e é responsável pela publicação de cinco poemas em quadras, a que chamava «poesias lígubres», de que Antero queimara os originais e que Oliveira Martins salvara na sua correspondência. Era natural que no frontispício se lesse «Sonetos [...] prefaciados por Oliveira Martins». Mas *Sonetos publicados por* causa estranheza. Só se pode ver neste frontispício a afirmação perante o público de uma solidariedade dos dois amigos, uma espécie de exibicionismo da sua amizade. Para Antero era uma necessidade partilhar com alguém a autoria da sua actividade, independentemente de essa partilha ter sido ou não real e efectiva. Já em 1865 o fizera na dedicatória das *Odes Modernas* a Germano Meireles: «É nosso este livro. A mão do copista que mais vale? Se são estas páginas fragmentos do grande e belo poema da nossa comum mocidade.» Vinte anos depois Germano estava morto, mas Antero continuava a sentir a necessidade de partilhar com um amigo o seu tesouro.



Segundo o texto assinado por Oliveira Martins que antecede os *Sonetos Completos* esses poemas representam uma biografia espiritual que termina num ponto de chegada. Esta interpretação não era só a de Oliveira Martins, mas também a de Antero: «Estimo este livrinho dos Sonetos por acompanhar como a notação de um diário íntimo [...] as fases [sic] sucessivas da minha vida intelectual e sentimental. Ele forma uma espécie de autobiografia de um pensamento e como que as memórias de uma consciência¹.»

Oliveira Martins, seguindo a mesma ideia geral, dividiu essa biografia em cinco fases ou ciclos. É aqui o lugar para discutirmos a opinião de A. Sérgio sobre esta divisão. Para Sérgio «tal classificação não merece ser tida em grande conta». Ele contrapunha a esta ordenação por ciclos uma outra que consistia num vaivém entre dois estados de espírito, «duas fases ininterruptas do mesmo ser moral». Sérgio neste ponto é coerente consigo mesmo, mas não é fiel ao pensamento de Antero. Ele esqueceu-se de que essa interpretação de Martins tinha inevitavelmente a concordância de Antero, que em várias cartas a amigos se refere à edição dos *Sonetos* e repete que eles são uma espécie de autobiografia espiritual em fases que coincidem com as propostas por Oliveira Martins. Há uma espécie de paternalismo professoral em António Sérgio quando ele diz que essa classificação «em primeiro lugar criticamente é errónea». É efectivamente «errónea» tanto quanto pode ser errónea a opinião de um poeta sobre si próprio, mas é evidente que, *errónea* ou não, merece ser «tida em grande conta» por ser a opinião do próprio autor sobre a sua própria obra. Quanto à teoria de Sérgio, que supõe em Antero fases alternativas que poderíamos comparar com as fases da Lua, não serve para caracterizar nem Antero nem qualquer outro autor, porque se aplica a qualquer um.

¹ Carta a Wilhelm Stork de 14 de Maio de 1887, in *Cartas*, ed. cit., II, p. 839.

Segundo Oliveira Martins, a primeira fase é a do «eterno feminino», a fase erótica da divinização do amor à maneira camoniana:

*Minh' alma, ó Deus, a outros céus aspira
Se um momento a prendeu mortal beleza
É pela eterna pátria que suspira.*

Fase, no entanto, entrecortada de intervalos de desalento:

*Ah! se Deus acendeu um foco intenso
De amor e dor em nós, na ardente lida
Porque a miragem cria ou porque a leva?*

A segunda fase, ou ciclo (1862-1866), é, segundo Oliveira Martins, a mais brilhante artisticamente, embora a menos original psicologicamente. É neste ciclo que encontramos sonetos como a «Sulamite» ou o «Sonho Oriental», que lembram a poesia dos Parnasianos, ou como «O Palácio da Ventura», cujo recorte rítmico é de uma enorme perfeição, conduzindo à «chave de ouro» do último verso. É nele também que se encontra o que muitos consideram o melhor poema de Antero, intitulado «Despondency».

Esta secção fecha com um dos mais belos sonetos de Antero, «Sepultura Romântica», que é um poema de amor desesperado.

Porque fez Oliveira Martins (e Antero, pois não os podemos dissociar na preparação dos *Sonetos Completos*) um ciclo entre 1864 (ou 1866) (*sic*) e 1874? Há nisto um lapso ou uma indeterminação. Parece-nos que essa é a época das poesias «revolucionárias», isto é, declamatórias e tribunfcias, muitas das quais parecem motivadas pela crise da Comuna de Paris:

*Escuta! é a grande voz das multidões
São teus irmãos que se erguem, são canções,
Mas de guerra... e são vozes de rebate!*

*Ergue-te, pois, soldado do futuro,
E dos raios de luz do sonho puro
Sonhador, faze espada de combate!*

É dentro deste período que cabem as Conferências do Casino, a redacção, inconclusa, do *Programa de Trabalhos para a Geração Nova*, as associações de trabalhadores, a Internacional, a Liga Democrática, actividade que cessa em 1874 com a «doença» que assustou Oliveira Martins e motivou a sua ida a Ponta Delgada.

O ciclo de 1874 a 1880 pode caracterizar-se como o período mais pessimista do percurso de Antero. Abre com o soneto em que *Homo* se define como

*... um parto da terra monstruoso;
Do humus primitivo e tenebroso
geração casual, sem pae nem mãe.*

Esta é a alternativa à ideia de Deus criador do homem. Abolido Deus, o homem só pode ser imaginado como produto do Acaso. O mesmo ciclo conclui com o soneto «Visão», dedicado a Eça de Queiroz, em que o espectro do Amor, com as asas destroçadas, deixa cair sobre o mundo as suas lágrimas ardentes.

Finalmente, o começo do 4.º ciclo (1880 a 1884), segundo Oliveira Martins, coincidiu com a destruição das «poesias lúgubres». Antero «considerava com horror», diz Oliveira Martins, «o estado de espírito em que elas tinham sido geradas». O que depois de 1880 caracterizava a sua atitude é o que ele designa pela palavra «Nirvana», que, aliás, serve de título a um soneto:

*Para além do Universo luminoso,
Cheio de fórmulas, de rumor, de lida,
De forças, de desejos e de vida,
Abre-se como um vacuo tenebroso.*

*A onda d'esse mar tumultuoso
Vem ali expirar, esmaecida...
N'uma immobilidade indefinida
Termina ali o ser, inerte, ocioso...*

*E quando o pensamento, assim absorto,
Emerge a custo d'esse mundo morto
E torna a olhar as cousas naturaes,*

*A bella luz da vida, ampla, infinita
Só vê com tedio, em tudo quanto fita
A illusão e o vasio universais.*

Este soneto é dedicado a Guerra Junqueiro e Antero dá notícia dele em carta a Jaime Batalha Reis de 22 de Fevereiro de 1878, isto é, numa data anterior a 1880, fora dos limites cronológicos do ciclo em que foi incluído. Antero de Quental, em carta de 1887 a W. Storck, fala da «fase final» do seu espírito reflectida nos «últimos 21 sonetos do meu livrinho». Essa fase final corresponde ao 5.º e último ciclo da classificação de Oliveira Martins, que tem justamente 21 sonetos. Antero prefere a designação de «panpsiquismo» à de «budismo» aplicada por Oliveira Martins a esse ciclo ou fase no seu texto introdutório. O soneto final, «Na Mão de Deus», dedicado a D. Maria Vitória, esposa de Oliveira Martins, pretende traduzir esse estado de espírito de tranquilidade e de *détachement*. Este soneto não é o último que Antero compôs, porque data de 1882:

*Na mão de Deus, na sua mão direita
Descançou a final meu coração.
Do palacio encantado da Illusão
Desci a passo e passo a escada estreita.*

A «mão de Deus» faz agora parte da Ilusão que é o mundo. E o poeta aceita-a sem amargura, ao contrário do que acontecia no «Palácio da Ventura», cujas portas se abrem para o silêncio e a solidão. E faz também parte das aparências ilusórias a Virgem Santíssima, que ele entrevê em sonhos. Em carta a Lobo de Moura de 1872, em que já se fala de budismo e em que remete ao destitutivo o dito soneto, diz Antero que este foi composto na Idade Média (af pelo século XIII) «na solidão *soava-austera* do Monte

Cassino [...] e é dirigido à Virgem-cheia-de-graça do sentimento cristão, a que mais tarde um pagão ilustre deu o nome de Eterno Feminino². É de notar que Antero e Oliveira Martins, na edição dos *Sonetos Completos* de 1886, colocaram este soneto, escrito em 1872, no ciclo que vai de 1874 a 1880, quando, em nosso sentir, ele caberia muito bem no ciclo budista, sendo irmão do soneto «Na Mão de Deus» (1880-1885). A «Virgem Santíssima» é o tipo mesmo da ilusão com que o Budismo vestia e despia o Nirvana, e o soneto tanto podia ser dirigido a Ela pelo monge beneditino como à baronesa Seillièrre pelo seu apaixonado.

Antero, na carta a W. Storck, dá o 5.º ciclo da classificação imaginada por Oliveira Martins como o último. No entanto, depois de 1882 há um soneto que tem a data de 1885 e que introduz no percurso um novo tema. É o que se intitula «Com os Mortos» e termina por estas palavras:

*Juntos na antigo amor, no amor sagrado,
Na comunhão ideal do eterno Bem.*

Desta *comunhão* e destes *mortos* fala no outro dos últimos sonetos. Vejam-se os dois tercetos:

*E sou eu mais do que elles? Igual fado
Me prende à lei de ignotas multidões. —
Seguirei meu caminho confiado.*

*Entre esses vultos mudos, mas amigos,
Na humilde fé de obscuras gerações,
Na comunhão dos nossos paes antigos.*

A «comunhão de nossos pais» é a religião ancestral que da sua própria perenidade tirava argumento contra as mudanças, é a

² *Cartas*, ed. cit., I, pp. 161-162.

«religião de nossos pais» de que falava Herculano e de que falam os teólogos cristãos. Já não se trata propriamente de budismo, mas de uma tradição «objectiva» em que se fundamenta a Igreja Católica.

Na sua carta de 1887 a W. Storck, em que comenta os *Sonetos*, Antero dá por vezes a impressão de que eles contêm uma doutrina que coincide em traços gerais com a das *Tendências Gerais da Filosofia na 2.ª Metade do Século XIX*, ensaio publicado na *Revista de Portugal* em 1889. O passo seguinte da carta quase parece um resumo desse texto: «O espírito é que é o tipo da realidade: a natureza não é mais do que uma longínqua imitação, um vago arremedo, um símbolo obscuro e imperfeito do espírito. O universo tem pois como lei suprema o bem, essência do espírito. A liberdade, em despeito do determinismo inflexível da natureza, não é uma palavra vã: ela é possível e realiza-se na santidade. Para o santo, o mundo cessou de ser um cárcere: ele é pelo contrário o senhor do mundo, porque é o seu supremo intérprete. Só por ele é que o Universo sabe para que existe: só ele realiza o fim do Universo³.»

Seríamos levados a considerar, por este e outros textos equiparáveis, os *Sonetos* como fragmentos de um percurso que conduz a uma doutrina filosófica. De facto não é assim. Os *Sonetos* exprimem momentos emocionais, deslumbramentos ou sofrimentos que foram sentidos ao longo do percurso, motivados, não por ideias, mas por emoções. Já o disse Oliveira Martins: «É d'estas crises que nasceram os seus versos, porque Antero de Quental não faz versos à maneira dos litteratos: nascem-lhe, brotam-lhe da alma como soluços e agonias⁴.»

Eça de Queiroz tinha o mesmo sentir: «Nos *Sonetos* exprime esta coisa estranha e rara — as dores de uma inteligência⁵.»

³ *Ibid.*, II, p. 838.

⁴ Prefácio dos *Sonetos Completos*, p. 7.

⁵ Veja o «Francisismo» in *Obras Completas*, II, p. 826.

Dores que são motivadas por pensamentos, embora eles próprios o não sejam. Seria interessante comentar a este propósito na *Ceifeira* de Fernando Pessoa o célebre verso:

o que em mim sente está pensando

mostrando que este verso não se pode aplicar à poesia de Antero, onde o poeta que sente está experimentando dor, alegria ou espanto, isto é, emoções, mas não pensamentos. Atente-se neste soneto:

*Conheci a Belleza que não morre
E fiquei triste. Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,*

*Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre;
Assim eu vi o mundo e o que elle encerra
Perder a côr, bem como a nuvem que erra
Ao por do Sol e sobre o mar discorre.*

*Pedindo à fôrma, em vão, a ideia pura
Tropêço, em sombras, na materia dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.*

*Recebi o baptismo dos poetas,
E assentado entre as fôrmas incompletas
Para sempre fiquei pallido e triste.*

No entanto, o Poeta procura a forma pura como um estatúário que esculpe o granito ou o mármore e que nunca encontra a forma desejada. Essa forma que ele procura é um pensamento, uma «ideia pura», um *tipo* (como então se dizia) que se encontra no seu espírito. *Tipo* designa entre os Gregos uma representação esquemática em que se exprime a essência de um objecto natural. Era esse *tipo* ou *arquétipo* que ele procurava entre as formas incom-

pletas; a ideia do poema esboçou-se no seu espírito antes de procurar forma nas palavras e nos ritmos. O verso da *Ceifeira* de Fernando Pessoa exprime uma muito outra ideia de poesia.

A busca de forma mais justa leva por vezes o poeta a uma expressão didáctica que pode tomar a forma de diálogo, que é a maneira de exprimir teses contraditórias. Um exemplo inexcusável de diálogo didáctico encontra-se no soneto chamado justamente «Diálogo», em que os locutores são a Cruz e a Terra e que tem como último terceto

*Sou o espírito, a luz!... tu és tristeza,
Oh lodo escuro e vil! — Porém a terra
Respondeu: «Cruz, eu sou a Natureza!»*

São frequentes os diálogos didácticos nos Sonetos de Antero, como entre a Morte e a Alma («*Anima Mea*»), os homens e os deuses («*Divina Comedia*», «*Ignotus*»). Ao lado destes devem considerar-se os sonetos narrativos que são curtas parábolas («*No Circo*»), interpelações («*Com os Mortos*»). Esquematisando, poderia talvez dizer-se que a Poesia de Antero oscila entre o drama curto e a narrativa parabólica, por um lado, e o ritmo musical, por outro. O melhor exemplo de musicalidade é o já referido e célebre soneto «*Despondency*»:

*Deixal-a ir, a ave, a quem roubaram
Ninho e filhos e tudo, sem piedade...
Que a leve o ar sem fim da soledade
Onde as azas partidas a levaram...*

*Deixal-a ir, a vela, que arrojaram
Os tufões pelo mar, na escuridade,
Quando a noite surgiu da immensidade,
Quando os ventos do Sul se levantaram...*

*Deixal-a ir, a alma lastimosa,
Que perdeu fé e paz e confiança,
À morte queda, à morte silenciosa...*

*Deixal-a ir, a nota desprendida
D'um canto extremo... e a ultima esperança...
E a vida... e o amor... Deixal-a ir, a vida!*

Este soneto impressiona pelo seu ritmo musical de «fuga». Comunica um sentimento de abandono. É o ritmo de Ofélia embalada pelas ondas. É um dos sonetos de Antero em que a forma musical se sobrepõe ao tema literário. Há como que uma oscilação pendular entre a poesia discursiva ou enunciativa, em que o essencial é o tema, e a poesia comandada pela musicalidade.

5.9.6 Oliveira Martins

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 234-240.

OLIVEIRA MARTINS

Embora aparecido mais tarde e vindo de outro meio, a personalidade de Oliveira Martins é comparável à de Antero pela profunda e sugestiva influência que exerceu no pensamento da sua geração e das próximas seguintes. E não obstante as diferenças temperamentais, as carreiras de um e outro decorrem a par e interligadas.

VIDAS E OBRAS

Nascido em Lisboa de família burguesa (1845), Oliveira Martins não teve formação universitária. Por morte do pai, teve de se empregar aos quinze anos no comércio. Mas cultivou-se como autodidacta, e muito novo tentou o drama e o romance histórico, publicando em 1867 o *Phebus Moniz*, em que é patente a influência de Herculano. Relacionou-se com o grupo do Cenáculo. Teófilo Braga inspira-lhe grande admiração expressa no opúsculo *Teófilo Braga e o Cancioneiro* (1869). Mas é com Antero de Quental que se liga numa duradoura camaradagem de ideias e de acção. Com este e com José Fontana participou na organização do movimento socialista em Portugal, colaborando na redacção de *O Pensamento Social* e *A República* (1870-1873). De 1870 a 1874 foi, em Espanha, administrador das minas de Santa Eufémia, na Serra Morena. Mas os trabalhos no campo, o convívio com os mineiros, a aprendizagem de certos ramos práticos de engenharia, não diminuem a sua actividade literária dentro do programa de reformas intentado pelo grupo de Cenáculo. Além de um estudo literário, «*Os Lusíadas*», ensaio sobre Camões e a sua obra em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença (1872), publicou dois livros a que tanto o autor como Antero, atribuíam grande importância para o movimento em que estavam empenhados: *Teoria do Socialismo — evolução política e económica das sociedades na Europa* (1873), e *Portugal e o Socialismo, no mesmo ano*.

Fixou-se no Porto em 1874 como funcionário da Companhia de Caminho de Ferro do Porto à Póvoa de Varzim, de que veio depois a ser administrador e director técnico. Começa então a fase mais fecunda da sua carreira de divulgador e doutrinador, ainda dentro dos seus ideais da juventude.

A doutrinação iniciada com *Teoria e o Socialismo em Portugal*, prolonga-se com um estudo sobre *A Reorganização do Banco de Portugal* (1877), a propósito da grave crise bancária nacional do ano anterior, e com outro sobre *As Eleições*, em que, criticando a mistificação a que se prestava o regime parlamentar vigente, preconizava um novo tipo de representação nacional. Tendo a Academia das Ciências aberto um concurso sobre a circulação fiduciária, obteve Oliveira Martins a medalha de ouro com uma *Memória sobre a Circulação Fiduciária*. Alcançou em 1878 um prémio instituído pela Academia das Ciências de Lisboa. É do mesmo ano *O Helenismo e a Civilização Cristã*, que resultou de uma polémica amigável com Antero.

A partir deste ano iniciou um vasto plano de divulgação das modernas ciências sociais, a *Biblioteca das Ciências Sociais*, que, começando pela Antropologia, abrangia a evolução das instituições sociais desde as suas formas primitivas até ao Estado moderno. Saíram sucessivamente dentro de tal programa, os *Elementos de Antropologia* (1880), *As Raças Humanas e a Civilização Primitiva* (1881), o *Quadro das Instituições Primitivas* (1883), o *Regime das Riquezas* (1883), o *Sistema dos Mitos Religiosos* (1882), as *Tábuas de Cronologia* (1884) e finalmente a *História da República Romana* (1885). Dentro da Biblioteca incluí-se também a história especial de Portugal e da Península Ibérica, dada na *História da Civilização Ibérica* e na *História de Portugal* (1879), continuada esta última com o *Portugal Contemporâneo* e *O Brasil e as Colónias Portuguesas* (1881).

Em 1885 interrompe-se a *Biblioteca das Ciências Sociais*. Oliveira Martins faz-se eleger deputado pelo Partido Progressista, então na oposição, apresenta-se como arauto de um movimento renovador dentro daquele partido. Para isso fundou um jornal, *A Província*, e elaborou um programa exposto no volume *Política e Economia Nacional* (1885). Abandonando as reformas sociais, propõe uma política de fomento agrário e de protecção aduaneira à indústria nacional. Apoiavam-no neste programa alguns industriais do Porto.

Este acontecimento marca uma viragem na vida e na obra de Oliveira Martins. Propõe-se agora organizar um governo capaz de levar a cabo algumas reformas, sobretudo económicas, como a que apresentou ao Parlamento no *Projecto de Lei de Fomento Rural* (1887). Mas a vitória do seu partido em 1887 não lhe trouxe o lugar que esperava no governo. Em troca, aceitando o lugar de administrador da Régie dos Tabacos, consentiu numa diminuição da sua autoridade moral. Em Lisboa, para onde se deslocou em 1888, fundou *O Repórter*, continuador de *A Província*.

O malogro desta tentativa fê-lo fixar o seu alvo na formação de um governo de emergência, com poderes excepcionais, a constituir em ocasião oportuna e apoiado pelo Rei. Era a solução «catastrófica», também encarada por Antero e por Eça de Queiroz.

A crise financeira prevista por Oliveira Martins ocorreu em 1892, a poucos meses do Ultimatum e da revolução republicana do 31 de Janeiro, dando lugar à ameaça de uma intervenção armada anglo-francesa a favor dos credores do governo português. Constituiu-se

um ministério de salvação nacional em que Oliveira Martins entrou como ministro da Fazenda, mas foi forçado a demitir-se quatro meses depois em circunstâncias desprestigiantes. Tomou logo a seguir o barco para Inglaterra, onde efectuou uma viagem que lhe deu assunto para *A Inglaterra de hoje* (1893).

A partir da interrupção da *Biblioteca das Ciências Sociais* a parte principal da obra de Oliveira Martins é a série das biografias através das quais pretende, segundo diz, expor a História de Portugal sob a dinastia de Avis: *Os Filhos de D. João I* (1891); *A Vida de Nun'Álvares* (1893). A série devia concluir com a vida de D. Sebastião. Para preparar o volume sobre D. João II, empreende uma viagem a Espanha, ocasião que lhe inspirou o seu último livro, as *Cartas Peninsulares*, que não chegou a ser editado. Faleceu precocemente em 1894.

EVOLUÇÃO DA TEORIA DA HISTÓRIA EM OLIVEIRA MARTINS

Sob a influência de Proudhon, escreve Oliveira Martins que «a teoria do Socialismo é a evolução», querendo com isto significar que a evolução se faz no sentido de uma sociedade sem classes, que seria uma livre associação de indivíduos em moldes federais e na qual competiria ao Estado a propriedade de todos os valores que não procedem do trabalho individual.

Esta teoria da história e do progresso está na origem da *Biblioteca das Ciências Sociais*. Por via de Proudhon, esta obra liga-se a Hegel, supondo um processo de desenvolvimento que conduz dos grupos primitivos ao Estado moderno. O hegelianismo de Oliveira Martins harmonizou-se, por outro lado, com o «organicismo» que lhe poderia ter sido inspirado por certos historiadores alemães: uma nação é um organismo que nasce, cresce e morre como um indivíduo. E assim a *Biblioteca das Ciências Sociais* não se apresenta apenas como a história das fases da evolução do conjunto da Humanidade para a plenitude da consciência e da liberdade, mas também como a biografia dos organismos vivos que eram, segundo esta escola, as nações. Com resume o próprio Oliveira Martins:

«Os órgãos do corpo social apresentam-se primeiro como esboços rudimentares; e o conjunto possui apenas o carácter de agregação. À medida que a acção e a reacção dos diversos elementos obriga cada um deles a definir-se e especializar-se, vai aparecendo o princípio de coordenação comum, espécie de princípio vital social: assim também da primitiva agregação celular sai o organismo. Logo, porém, e à maneira que se desenvolve e tende a atingir a perfeição típica, a sociedade gera em si um pensamento que é ao mesmo tempo o norte que dirige, a mola interior que move o ser orgânico no seu desenvolvimento e afirmação: assim também o corpo, uma vez constituído é, num sentido, a origem do pensamento, e em outro, o seu produto.»

A *História da Civilização Ibérica*, onde se encontra este passo, pretende, precisamente, definir um suposto génio ibérico, com um ideal próprio, historiando a sua elaboração ao longo do tempo.

Também exerceu papel importante na obra histórica de Oliveira Martins a teoria do acaso, de Cournot: os factos encadeiam-se em séries diversas que podem entrecruzar-se fortuitamente. O cruzamento das diferentes séries é imprevisível e constitui propriamente o acaso. Assim, contrariamente a Antero, Oliveira Martins atribuía, em *O Helenismo e a Civilização Cristã*, a causas em grande parte accidentais o advento da Idade Média, e explicava por factores contingentes a formação de nacionalidades como a portuguesa. Esta teoria do acaso permitia, entre outras coisas, reservar um lugar importante às grandes individualidades.

A *História da República Romana*, publicada no ano decisivo (1885), é talvez a obra em que tais doutrinas se manifestam mais claramente, assim como a posição de Oliveira Martins na época em que se lançava na política partidária. Pretende o autor dar o «exemplo típico» de um Estado, tal como o naturalista «descreve uma espécie por um indivíduo». O «organismo» romano constitui-se através de contradições internas e com o exterior até chegar a uma antinomia insolúvel. A liberdade económica levou à concentração da riqueza a um lado, e à miséria generalizada, a outro; a liberdade política levou à destruição da autoridade do Estado. Esta antinomia só pode ser sobrepujada mediante a intervenção de um homem providencial, Júlio César, que instituiu uma ditadura igualitária, liquidando a República e fundando o Império. Oliveira Martins via na Europa do seu tempo uma situação paralela à dos últimos momentos do Império Romano, que só também um cesarismo e uma ditadura esclarecida, poderia solucionar.

Nas biografias da sua última maneira literária acentua-se o papel das grandes personalidades. Estas seriam, mais que um meio, uma finalidade, a própria flor para que converge, num trabalho obscuro de gestação, o agrupamento social. Assim, Oliveira Martins acabava por aderir à filosofia de Carlyle, Ruskin ou Nietzsche. Este ponto de vista é a negação do pensamento de onde nasceu a *Biblioteca das Ciências Sociais*, que fora também o da *Teoria do Socialismo* e o de *Portugal e o Socialismo*, mas que não é já a de alguns volumes da colecção.

No final da sua carreira Oliveira Martins parece inclusivamente ter abandonado a ideia do progresso, entrevedo a marcha do mundo, através de molas e mecanismos novos, na direcção de uma catástrofe após a qual o nosso planeta girará «nu e frio na noite eterna do espaço»; visão que lembra os sonetos pessimistas de Antero. Como neste, Schopenhauer e Hartmann, parecem ter-se sobreposto a Hegel.

A HISTÓRIA COMO ARTE

Seguindo o modelo de Michelet, Oliveira Martins quis realizar nas suas obras históricas sínteses sugestivas, ressurreições de mundos desaparecidos. Para tanto baniu quanto possível a narração cronológica e a exposição analítica adoptando o processo da successão de quadros sintéticos, com grande abundância de cores e pormenores e com personagens dramá-

ticas. Este processo — como o teatro ou a pintura — obriga a recorrer largamente a situações e quadros típicos, e a personagens simbólicas, do que damos adiante alguns exemplos.

No entanto, Oliveira Martins não era muito dotado para a visão plástica. O seu pitoresco é, por isso convencional e de segunda mão, tendo por fontes textos literários e não uma percepção pessoal da realidade. Os livros de viagens de Oliveira Martins, especialmente as *Cartas Peninsulares*, revelam de resto a mediana sensibilidade do autor ao mundo sensorial.

O incontestável valor artístico das obras de Oliveira Martins não provém da evocação plástica, mas da movimentação dos quadros. O exército de Anibal despenhando-se pelos precipícios dos Alpes; Lisboa a desabar com o terramoto, os vinhos de Gaia jorrando no Douro, a linha movente do cume dos montes evocando uma impetuosa história geológica, são, entre muitos outros, quadros dinâmicos fortemente sugestivos, rápidas e empolgantes narrativas poéticas, mais do que descrições. O talento de O. Martins é mais musical do que plástico. Os homens passam com o seu gesto característico — «um homem é um momento», escreveu; as batalhas, os terramotos, os naufrágios, os incêndios sucedem-se num ritmo que não esmorece. Este ritmo cria uma atmosfera musical densa, com um *pathos* próprio.

Oliveira Martins compôs, assim, verdadeiros poemas em prosa, dominados por um ritmo muito pessoal. As personagens e os acontecimentos são notas ou motivos neste fluir musical, vogando na sua corrente, aglomerados no movimento geral, e não ligados por nexos resultantes da sua própria realidade. De facto, essas personagens e esses acontecimentos são «símbolos» e não a própria realidade. O autor chama-lhes «sombas levadas pelos ventos sábios do destino». Mesmo nas biografias da última fase, não se vêem os homens a actuar responsabilmente: são, de certa maneira, fatais.

Este Destino que encadeia previamente os factos, representa, na realidade, o esquema preconcebido que o autor lhes atribui, expresso de forma poética. Oliveira Martins vê símbolos em toda a parte, não só porque a isso o obrigava o próprio processo literário que escolhera, mas também porque procura no mundo dos factos correspondências para esquemas conceptuais pré-elaborados. A *Inglaterra de Hoje* está cheia destes símbolos, com que o autor recobre uma teoria da Inglaterra que trazia já preparada de Portugal.

Moniz Barreto, crítico contemporâneo de Oliveira Martins, atrás referido, atribui-lhe como capacidade mais saliente a imaginação psicológica, isto é, «o dom de ver e descrever interiores de almas». Na realidade, Oliveira Martins recheia as suas personagens históricas com os seus próprios sentimentos e com os que atribuía aos seus contemporâneos — o que torna extremamente duvidoso que tenha reconstruído objectivamente as figuras do passado. A amargura do regente D. Pedro é a própria decepção de Oliveira Martins, que se considerava incompreendido e caluniado como aquele. Outras personalidades são definidas esquemáticamente por uma *ideia*: o Infante D. Henrique é um «fenício»; Herculano é um «estoico». Neste último aspecto, Oliveira Martins era encorajado pela tendência, de origem hegeliana, a considerar as pessoas ou as civilizações como encarnações da Ideia.

A HISTÓRIA DE PORTUGAL E O PORTUGAL CONTEMPORÂNEO

Estas duas obras são talvez aquelas em que Oliveira Martins se realizou mais completamente e também as que maior influência tiveram.

A *História de Portugal* deve a sua imensa influência talvez ao facto de constituir ao mesmo tempo uma síntese integrando múltiplos factores, desde o económico ao cultural, e uma extraordinária obra de arte. As teses que desenvolve não são todas originais; algumas encontram-se dispersas em escritos de Herculano e sumariadas em parte nas *Causas da Decadência dos povos peninsulares* de Antero.

A existência de Portugal dever-se-ia, não a condições geográficas, étnicas ou económicas, mas a uma vontade colectiva, inteiramente gratuita. Depois da fase da formação, a nacionalidade define-se organicamente sob a dinastia de Avis e consuma o seu destino nos Descobrimentos. Em 1580 chegou a seu termo natural como ser orgânico. D. Sebastião é o símbolo da sua agonia e o Sebastianismo, que lhe sobrevive, «a prova póstuma da nacionalidade». Aqui acabaria verdadeiramente a História de Portugal. A Restauração de 1640 seria um produto artificial, nascido das circunstâncias estratégicas e diplomáticas da Guerra dos Trinta Anos. Mas o organismo, de facto extinto, não renasceu. O que não impede Oliveira Martins de continuar a história até à actualidade, sem, aliás, explicar satisfatoriamente o prolongamento secular de uma existência que ele declarava extinta desde 1580.

Apesar de ser um competente economista, Oliveira Martins secundarizou os factores económicos das origens e desenvolvimento da nacionalidade, evidenciando pelo contrário os factores psicológicos (ou pseudo-psicológicos). Aliás estes mesmos não são causas efectivas. O que existe é um princípio inerente, uma «ideia» que na História de Portugal se realiza. Na sua fase positiva essa ideia é o Heroísmo; na sua fase negativa, o Sebastianismo.

É na *História de Portugal* que mais se evidenciam aqueles qualidades que fazem de Oliveira Martins um grande poeta. Talvez pudesse caracterizar-se este livro como uma tradução em prosa de uma marcha fúnebre. Mas é talvez, por outro lado, nele que se torna mais evidente o carácter espectral e fatal das personagens, sem nexo efectivo com os acontecimentos.

Diferentemente, o *Portugal Contemporâneo* é uma obra de análise pormenorizada dos acontecimentos económicos, sociais e políticos ocorridos entre 1826 e 1868. É o primeiro e, até à data, único estudo de conjunto sobre o século XIX português, e talvez aquele em que Oliveira Martins pôs mais da sua personalidade e da sua experiência. O autor tentou aí, em forma de relato histórico, uma crítica geral do liberalismo português.

Essa crítica obedece em grande parte ao pensamento de que a revolução liberal, «conquista à mão armada que substituiu a classe governativa do Reino», resultaria de uma influência estrangeira, que desnaturalou o verdadeiro carácter nacional. A sua principal consequência teria sido a entrega do poder político a uma oligarquia burguesa parasitária, em que predomina a agiotagem. Dentro desta perspectiva, procura evidenciar os lados simpáticos da personalidade de D. Miguel, tomado como símbolo de Portugal «verdadeiro», «autêntico»,

que morreu nas linhas do Porto e de maneira geral todas aquelas personalidades que representam uma reacção autoritária contra o liberalismo, incluindo Costa Cabral, cuja política favorável à agiotagem denunciara no entanto na *Memória sobre a Circulação Fiduciária*. Na sua parte negativa, o *Portugal Contemporâneo* constitui um libelo impressionante e por vezes convincente, que já tinha sido esboçado em *Portugal e o Socialismo*. Mas só oferece como solução a ditadura esclarecida, ou cesarismo; e este ponto de vista leva-o a contradições e deformações que a leitura da obra revela flagrantemente.

Se a *História de Portugal* é no seu conjunto a mais poética composição de Oliveira Martins, o *Portugal Contemporâneo* é a que oferece quadros mais poderosos e de mais impressionante relevo. O autor conhecera muitas das personagens que retrata ou convivera com contemporâneos seus; e os acontecimentos capitais que refere estavam ainda muito frescos na memória colectiva. Daqui resulta uma autenticidade pessoal na narrativa e apreensão das pessoas e dos factos que nenhuma das outras suas obras tem, assim como um relevo e uma força evocativa que torna inesquecíveis algumas das suas personagens. Não é exagerado dizer que este livro é uma das obras capitais do nosso século XIX.

Oliveira Martins não fez escola propriamente histórica, mas influenciou profundamente os contemporâneos e gerações imediatas, dando-lhes através da imaginação uma visão pessimista da História de Portugal. O primeiro e principal testemunho de tal influência é *A Pátria*, de Guerra Junqueiro, na qual a fala do Doído é um belo resumo em verso da *História de Portugal*.

5.9.7 Oliveira Martins

António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Lda., Porto, 11.ª Edição, 1979, pp. 909-922.

Reproduz-se o texto extraído da edição em formato CD-ROM da *História da Literatura Portuguesa* publicada com a colaboração de Leonor Curado Neves, Rita Marnoto, Helena Carvalhão Buescu e Isabel Pires de Lima, Porto Editora Multimédia, Porto, 2001.

Capítulo IX - OLIVEIRA MARTINS

A partir de 1870 a carreira literária e pública de Oliveira Martins decorre paralelamente à de Antero de Quental, com quem manteve um constante diálogo, hoje representado por uma importante correspondência. Com características psicológicas e uma formação social e profissional muito diversas das do seu principal amigo e confidente, Oliveira Martins realizou uma experiência complementar da daquele e que parece encerrar os mesmos conflitos insolúveis com que Antero se debateu. Também só compreenderemos a carreira literária de **Joaquim Pedro de Oliveira Martins** (n. Lisboa, 1845-04-30 - f. 1894-08-24) se a articularmos com a sua acção pública.

Vida e obras

Nascido em Lisboa de família burguesa, Oliveira Martins não teve formação universitária. O falecimento do pai, funcionário público, obrigou-o a empregar-se aos 15 anos e a abandonar o liceu. Fez carreira de empregado comercial e paralelamente cultivou-se como autodidacta. Precoces ambições literárias levam-no a tentar o drama histórico (*Afonso VI* é o título de uma peça de publicação póstuma) e o romance histórico, *Phoebus Moniz*, caracteriza-se pela sua indecisão na questão ibérica. Relacionou-se com o grupo do Cenáculo em 1870. Com Antero e José Fontana participou na organização do movimento socialista em Portugal, colaborando na redacção de *O Pensamento Social* e *A República* (1870-1873). Em 1870 encontrou colocação em Espanha como encarregado do pessoal mineiro de Santa Eufémia, na serra Morena, Andaluzia. Com o trabalho profissional, a convivência dos mineiros, de quem se fez estimado, a aprendizagem de certos ramos práticos de engenharia, acumulou Oliveira Martins nesta época (1870-1874) uma importante actividade de

publicista, dentro da campanha iniciada em Lisboa com Antero e José Fontana. Além de uma tentativa de análise literária, *“Os Lusíadas”, ensaio sobre Camões e a sua obra em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença*, 1872, redigiu dois livros, que tanto o autor como Antero, que lhe acompanhou de perto a elaboração, consideravam de grande importância, apesar de constituírem resumos, sobretudo o primeiro, de questões sociais: *Teoria do Socialismo - evolução política e económica das sociedades na Europa, e Portugal e o Socialismo*, ambos de 1873.

Fixou-se no Porto em 1874 como funcionário administrativo e técnico da Companhia de Caminho-de-Ferro do Porto à Póvoa de Varzim, de que veio depois a ser administrador e director técnico, quando Antero de Quental se achava já afastado da acção política e operária. Sem abandonar os ideais da juventude, votou-se a um trabalho de divulgação e esclarecimento pelo livro. Dirigiu a notável *Revista Ocidental* (1875) com Antero e Batalha Reis.

A *Teoria do Socialismo e Portugal e o Socialismo* prolonga-se com um estudo sobre *A Reorganização do Banco de Portugal, 1877*, motivado pela grave crise bancária nacional do ano anterior, e com outro sobre *As Eleições, 1878*, em que, criticando as mistificações a que se prestava o regime parlamentar então vigente, preconizava um tipo corporativo de representação nacional, com uma situação aliás muito centralista em matérias sociais e económicas. Tendo a Academia das Ciências aberto um concurso sobre a circulação fiduciária, obteve Oliveira Martins a medalha de ouro com uma *Memória* sobre aquele tema, onde aplicava a teoria geral ao caso português, relatando desenvolvidamente as crises monetárias portuguesas de 1846 e de 1876. Na sequência de uma antiga discussão com Antero, publicou *O Helenismo e a Civilização Cristã*, 1878, em que minimiza os grandes filósofos gregos, em relação a S. Clemente de Alexandria (numa sequência da velha polémica com Antero).

A partir deste ano, lançou-se Oliveira Martins numa vasta empresa de divulgação de cultura sociológica, a *Biblioteca das Ciências Sociais*, que, começando pela antropologia, abrangia a evolução das instituições e das sociedades desde as suas formas primitivas até ao Estado moderno. Dentro de tal programa, fez sair os *Elementos de Antropologia*, 1880, *As Raças Humanas* e a *Civilização Primitiva*, 1881, o *Sistema dos Mitos Religiosos*, 1882, o *Quadro das Instituições Primitivas*, 1883, as *Tábuas de Cronologia*, 1884, e finalmente a *História da República Romana*, que, a seu ver, resumia a evolução típica política de um estado (1885). Dentro da *Biblioteca* inclui-se também a história especial de Portugal e da Península Ibérica: *História da Civilização Ibérica* (1879) e *História de Portugal* (mesmo ano), continuada esta última com o *Portugal Contemporâneo* (1881), e *O Brasil e as Colónias Portuguesas* (1881), onde preconiza uma impiedosa colonização concentrada em Angola.

Outros volumes estavam previstos, um deles sobre linguística, de colaboração com Adolfo Coelho, aliás um dos seus críticos, mas Oliveira Martins em 1885 interrompia a *Biblioteca* para intervir na vida política. As condições da sua intervenção foram muito discutidas na época, acusando-o uns de trãnsfuga do movimento republicano e socialista em que inicialmente militara, enquanto outros, embora como Antero de Quental, o apoiavam.

Na realidade, ele tira as suas conclusões do fracasso dos projectos do grupo do Cenáculo e das Conferências Democráticas subsequente à derrota da Comuna e à reacção que se lhe seguira. Enquanto Antero se isola e Teófilo se desvia para um republicanismo jacobino, Oliveira Martins vê já na década de 70 uma solução no chamado “socialismo de Estado” ou “socialismo catedrático”, segundo o qual seria possível uma reforma social apoiada num governo esclarecido. Bismarck aparecia como um exemplo. Não existindo em Portugal uma organização política sólida fora dos partidos monárquicos, sustentava Oliveira Martins que num de estes devia apoiar-se qualquer acção transformadora da política e economia portuguesas. Com este propósito aderiu ao Partido Progressista, que herdara a tradição do Setembrismo e se encontrava então na oposição. Como base de apoio - além de relações com o influente chefe daquele partido, Anselmo José Braamcamp - contava interessar os industriais do Porto num programa de fomento da indústria nacional que incluía o estabelecimento de pautas proteccionistas. Fez-se eleger deputado por Viana do Castelo, em 1885, fundou um jornal, *A Província*, donde assestou as baterias contra a situação regeneradora, e publicou naquele ano o volume *Política e Economia Nacional*. Nele resumia as suas principais teses: moralização da vida política; protecção da indústria nacional; fomento da agricultura e outras actividades. Iniciava um movimento que designava por “Vida Nova”, com um programa que era em parte continuação do antigo Setembrismo e que tivera um precursor teórico em Oliveira Marreca.

Ao contrário do que esperava, a subida do Partido Progressista ao poder não lhe trouxe uma posição no ministério, e a sua acção ficou limitada ao Parlamento, onde apresentou, como deputado pelo Porto (eleito em 1887), um *Projecto de Lei de Fomento Rural*, que aliás não chegou a entrar em discussão. Em Lisboa, para onde se transferiu em 1888, fundou *O Repórter*, jornal de bom nível literário e doutrinário, com a colaboração de alguns dos melhores escritores portugueses da época; e, dando flanco aos ataques dos antigos correligionários, aceitou um lugar de favor ministerial, a administração da Régie dos Tabacos.

Oliveira Martins entrara de facto na rotina da oligarquia política nacional, mas não desistira de exercer um papel decisivo e renovador. Ligou-se ao grupo dos *Vencidos da Vida* em que, além de Ramalho, Eça e Junqueiro, participavam personalidades salientes da aristocracia, como o conde de Sabugosa, o marquês

de Soveral, o conde de Arnoso, que lhe abriram relações dentro do Paço, e com o próprio rei. Persuadido de que o país caminhava para um desastre financeiro, aguardava o momento em que a sua capacidade de economista e o seu prestígio junto de algumas individualidades dele fizessem o homem indispensável.

Esta ocasião chegou poucos meses depois do Ultimato, por ocasião do qual manobrou de maneira a dificultar a acção do Partido Republicano, que entretanto se tornara uma força considerável. Em 1892 o Tesouro português achou-se impossibilitado de manter os seus compromissos relativamente aos credores estrangeiros da dívida pública, apoiados pelos respectivos governos (Inglaterra, França, Bélgica e outros). Estava-se à beira de uma bancarrota, de uma possível intervenção diplomática apoiada na força e de uma crise de desemprego em massa, motivada por uma crise fiduciária. Oliveira Martins entra num ministério de salvação nacional como ministro da Fazenda. Mas quatro meses depois, passado o momento mais crítico, depois de ter promulgado as medidas mais impopulares, é obrigado a demitir-se, por manobra política dos seus adversários dentro do regime.

As circunstâncias em que este facto ocorreu liquidavam de tal maneira os seus projectos que ele saiu precipitadamente para Inglaterra a recompor-se. Desta viagem proveio *A Inglaterra de Hoje* (1893).

Desde 1892, a actividade literária torna-se para Oliveira Martins um refúgio e uma compensação. Encerrada desde 1885 a publicação da *Biblioteca das Ciências Sociais*, empreende uma série de biografias, onde à admiração pelas grandes personalidades se junta o comprazimento no passadismo pitoresco: *Os Filhos de D. João I* (1891); *A Vida de Nun'Álvares* (1893). Preparava uma série que devia concluir com a vida de D. Sebastião, desenvolvendo a parte que na *História de Portugal* é consagrada à dinastia de Avis. Para escrever o volume sobre D. João II, empreende uma viagem a Espanha, estímulo para as *Cartas Peninsulares*, suas últimas páginas. *O Príncipe Perfeito* ficou inacabado. O autor morreu tuberculoso no meio desse trabalho, aos quarenta e nove anos.

O historiador

Sob a influência da Proudhon, escreve Oliveira Martins que “a teoria do Socialismo é a evolução”, querendo com isto significar que a “evolução” conduziria a uma sociedade sem classes, que seria uma livre associação de indivíduos em moldes federais e na qual competiria ao Estado a propriedade de todos os valores que não procedem do trabalho individual.

É sob a influência desta teoria da evolução que Oliveira Martins empreende a *Biblioteca das Ciências Sociais*, com o fim de abarcar o conjunto da história social do Homem. Mas outras influências vêm interferir na elaboração deste programa, principalmente a dos sociólogos alemães que redescobriram a velha concepção

organicista da sociedade. Desta maneira, a *Biblioteca das Ciências Sociais* não se apresenta já apenas como a história das fases da evolução da Humanidade para a plenitude da consciência e da liberdade, mas também como a biografia dos organismos vivos, que eram, segundo esta escola, as nações. Como resumo o próprio Oliveira Martins:

“Os órgãos do corpo social apresentam-se primeiro como esboços rudimentares; e o conjunto possui apenas o carácter de agregação. À medida que a acção e a reacção dos diversos elementos obriga cada um deles a definir-se e especializar-se, vai aparecendo o princípio de coordenação comum, espécie de princípio vital social: assim também da primitiva agregação celular sai o organismo. Logo, porém, e à maneira que se desenvolve e tende a atingir a perfeição típica, a sociedade gera em si um pensamento que é ao mesmo tempo o norte que dirige, a mola interior que move o ser orgânico no seu desenvolvimento e afirmação: assim também o corpo, uma vez constituído, é, num sentido, a origem do pensamento, e, em outro, o seu produto.”

Uma outra teoria exerceu papel importante na obra histórica de Oliveira Martins: a teoria do acaso tal como a expôs A. Cournot. Os factos constituem diversas séries ou processos, cada um dos quais se desenvolve segundo a sua continuidade própria. O encontro fortuito de séries diferentes é imprevisível e constitui propriamente o acaso. Assim, ao contrário de Antero, Oliveira Martins, em *O Helenismo e a Civilização Cristã*, atribuía a causas em grande parte acidentais o advento da Idade Média; atribuía também a factores contingentes a formação de nacionalidades como a portuguesa. Esta teoria do acaso permitia, entre outras coisas, conceder um importante papel histórico às grandes individualidades. Na história de Portugal o exemplo mais flagrante teria sido o do Terramoto de 1755.

É na *História da República Romana* que se torna mais visível a convergência destas directrizes norteadoras da *Biblioteca*. Esta obra foi publicada no ano decisivo de 1885, ano em que Oliveira Martins entra na acção política. Pretende narrar o “exemplo típico” de um Estado, “como o naturalista que descreve uma espécie por um indivíduo”. Oliveira Martins vê na formação de Roma a constituição de um organismo no sentido indicado; mas a marcha progressiva para a liberdade realiza-se em prejuízo da igualdade económica e da coesão do todo social. Roma chega à beira da anarquia: a antinomia liberdade-autoridade é insolúvel. No entanto, um homem, César, consegue pela sua acção pessoal salvar Roma, praticando ao mesmo tempo uma ditadura “igualitária”. Assim, o cesarismo, isto é, a ditadura esclarecida, pareceria como única solução para o problema de Roma, que Oliveira Martins considerava comparável ao da Europa do seu tempo.

Tal é a conclusão lógica dos pressupostos da história de Oliveira Martins - conjugação do organicismo social com uma teoria do acaso -, conclusão que corresponde no plano das ideias político-sociais à sua adesão ao “socialismo de Estado”, que muitos supunham em vias de realizar-se, por intermédio de Bismarck, o César do século XIX.

O cesarismo corresponde também em Oliveira Martins a uma definida tendência filosófica, o culto do “heroísmo”, cujo melhor expositor em Inglaterra foi Carlyle. Não só Oliveira Martins atribui um papel ainda mais relevante às grandes personalidades, nas biografias finais, como parece fazer delas a própria florescência a que tende, num trabalho obscuro de gestação, o agrupamento social. O fim das sociedades seria produzir os grandes homens. Este ponto de vista colide afinal com o primitivo pensamento da *Biblioteca das Ciências Sociais*, que fora também o da *Teoria do Socialismo* e o de *Portugal e o Socialismo*, embora um não elimine necessariamente o outro no pensamento do autor. Estes livros parecem ver como necessária certa evolução da humanidade, ao passo que as biografias finais - *Filhos de D. João I*, *Vida de Nun'Álvares*, *O Príncipe Perfeito* (só um fragmento) - exprimem uma visão mais voluntarista da História. A última página literária que Oliveira Martins ditou, poucos dias antes do seu falecimento, o final das *Cartas Peninsulares*, exprime todavia um profundo desalento, talvez também devido à sua doença:

“Quem sabe se há progresso - pergunta a propósito da decadência de Medina del Campo -, não já em uma ou em outra civilização, mas até na própria existência do mundo? [...] Quem nos diz a nós que, apesar de toda a vaidade que pomos na descoberta de molas e mecanismos novos para agenciar a vida, não estejamos preparando o descalabro final de um mundo desquiciado e o prólogo da catástrofe inevitável que para além vemos lugubrememente, quando o nosso planeta girar nu e frio na noite eterna do espaço?”

Devemos reconhecer que o ponto de vista hegeliano que orienta a primeira fase da obra de Oliveira Martins é interferido, no final da sua carreira, pela tese da irracionalidade do mundo ideada por Schopenhauer e E. Hartmann, e que tão grande projecção vimos já ter tido em Antero. Talvez isto se relacione com o fim catastrófico da sua acção pública. É todavia de notar que a morte lhe atalhou precocemente a actividade.

O artista

Sob a influência de Michelet, Oliveira Martins quis fazer das suas obras históricas, além de uma exposição concatenada de ideais ou de factos, uma

verdadeira ressurreição de mundos desaparecidos. Para isso, evitou em tais obras a exposição discursiva e adoptou o processo da sucessão de quadros, referentes cada qual a um acontecimento relatado de forma pitoresca, com grande abundância de cores e pormenores e com reconstituições psicológicas de personagens. O mesmo objectivo o levou a usar largamente de símbolos: um homem simboliza toda uma série complexa de factos, às vezes de maneira bem artificiosa, e o terramoto serve de emblema das reformas de Pombal.

O pitoresco de Oliveira Martins é, todavia, por vezes convencional e forçado a um pitoresco de segunda mão: tem por fontes imediatas textos literários e não uma percepção directa da realidade.

A incontestável sugestão imaginífica das obras de Oliveira Martins não provém da evocação plástica, mas da movimentação dos quadros. Quer mostrando Aníbal despenhando-se pelos precipícios dos Alpes, quer Lisboa a desabar com o terramoto, quer os vinhos de Gaia jorrando no Douro, quer simplesmente a linha movente do cume dos montes evocando uma impetuosa história geológica, Oliveira Martins sabe transmitir impressivamente a percepção do movimento. O seu talento é mais rítmico do que plástico. Os homens passam movendo-se no seu gesto característico - “um homem é um momento”, escreveu; as batalhas, os terramotos, os naufrágios, os incêndios sucedem-se num ritmo que não esmorece. Este ritmo cria uma atmosfera musical densa e muito particular, com um *páthos* próprio.

Oliveira Martins compraz-se, é bem sensível, em lances epopeicos de intenso e patético pitoresco. As personagens e os acontecimentos são notas ou motivos neste rítmico fluir, vogando na sua corrente, aglomerados no movimento geral, e não ligados por nexos concretizadores da sua própria realidade. De facto, essas personagens e esses acontecimentos são “símbolos”, “sombrias levadas pelos ventos sábios do destino”, segundo uma sua expressão. Mesmo nas biografias da última fase, não se vêem os homens a actuar; são, de certa maneira, irresponsáveis, impelidos a cumprir uma missão por conta do Destino.

Este Destino, que encadeia previamente os factos, representa, na realidade, o esquema preconcebido que o autor lhes atribui, expresso de forma imaginosa. Oliveira Martins tende para a exposição alegórica ou simbólica, porque procura correspondências factuais para esquemas conceptuais preelaborados. *A Inglaterra de Hoje* está ainda cheia destes símbolos, com que o autor recobre uma teoria acerca da Inglaterra, embora fundamentada em larga e heterogénea documentação social, económica e financeira.

O crítico Moniz Barreto, contemporâneo de Oliveira Martins, atribui-lhe, como capacidade mais saliente, a imaginação psicológica, isto é, “o dom de ver e descrever interiores de alma”. Na realidade, Oliveira Martins põe nas

suas personagens históricas muito do conhecimento que tinha de si próprio e dos seus contemporâneos - o que torna duvidosa a reconstituição psicológica que nos dá das figuras do passado. A amargura de D. Pedro regente reproduz, em grande parte, as decepções políticas do próprio Oliveira Martins, que se considerava incompreendido e caluniado como aquele. Outras personalidades são esquematicamente definidas por uma ideia: o infante D. Henrique é um “fenício”; Herculano é um “estóico”. Também, pois, sob este aspecto, Oliveira Martins meteu dentro das suas obras históricas muitas das suas simpatias e repulsas, de um modo mais analógico do que conceptual.

A “História de Portugal” e o “Portugal Contemporâneo”

As duas obras em que Oliveira Martins se exprimiu mais completamente e também aquelas que maior influência exercem são as que se referem à história de Portugal, e destas, sobretudo, a *História de Portugal* e o *Portugal Contemporâneo*.

A *História de Portugal* deve a sua imensa influência sobretudo ao facto de se abalançar a uma síntese que integra múltiplos factores, desde o económico ao cultural, e ainda ao de ser uma obra de arte extraordinariamente plástica. Nem todas as teses nela defendidas por Oliveira Martins são originais; algumas estavam dispersas em escritos de Herculano e sumariadas em parte nas *Causas da Decadência*, de Antero, a que todavia oporá uma apologia do *heroísmo* ibérico. Mas estas fontes são muitíssimo enriquecidas com contribuições do próprio Oliveira Martins e integradas numa imaginativa.

Pode dizer-se que Oliveira Martins quis fazer a História de Portugal *por dentro*, como se a alma da nação fosse a sua própria. Neste sentido, a *História de Portugal* é a mais original (e discutível) história cultural do País. Portugal deveria a sua existência, não a condições geográficas, étnicas ou económicas, mas a uma vontade colectiva. Após a fase de elaboração, a Nacionalidade assume a plenitude sob a dinastia de Avis. Em 1580 chegou ao seu termo natural como ser orgânico, com a absorção na Espanha, que é a centralização final da Ibéria. D. Sebastião seria o símbolo da nacionalidade que se extingue e o Sebastianismo, que lhe sobrevive, a «prova póstuma da nacionalidade». Aqui acabaria verdadeiramente a História de Portugal e a das nacionalidades ibéricas. A Restauração de 1640 seria o produto artificial da Guerra dos Trinta Anos, fomentado pela Companhia de Jesus e pelos estados inimigos da Casa de Áustria. Mas não teria dado vida a um organismo, de facto, extinto. Isso não impede Oliveira Martins de continuar a história até à actualidade, embora falhe em explicar satisfatoriamente o prolongamento secular de uma existência que ele declarava inanimada desde 1580. Posto que tivesse criticado uma tese étnica (moçarabismo) de Teófilo, as analogias arturianas do Sebastianismo inspiram-lhe outra teoria étnica: a de uma determinante

essencialmente *céltica*, que acaba por conceber como motivo de expressão lírica e de uma expansão ultramarina que, mais tarde, sonha retomar em Angola.

Para levantar esta construção, Oliveira Martins transforma em emblemas figuras como D. Sebastião, e valoriza certos fenómenos, como o Sebastianismo. Apesar de ser um competente economista, Oliveira Martins encareceu sobretudo os aspectos psicológicos da origem e desenvolvimento da nacionalidade, como o Heroísmo, o Sebastianismo e outros. São estes pressupostos que lhe permitem afirmar que na origem de Portugal está uma vontade gratuita de independência, e que a Restauração de 1640 se deve única e exclusivamente às condições externas da política europeia.

É sobretudo na *História de Portugal* que Oliveira Martins melhor expande a sua vocação de visionário ou poeta. Trata-se de um livro imaginativo, denso de símbolos e de quadros, com um ritmo ora heróico ora fúnebre. Mas é talvez, por outro lado, aquele em que mais se patenteia o carácter espectral das personagens, sem nexo efectivo com os acontecimentos, e a intervenção de uma fatalidade irracional.

Lembre-mos todavia de que, com tudo o que tem de fantasista ou de arbitrário, a *História de Portugal* constitui um sintético retrato colectivo e histórico do povo português, abrangendo desde o quadro geográfico até o que poderíamos chamar hoje a sua descrição fenomenológica, passando pela psicologia. Ninguém como Oliveira Martins arriscou uma “teoria” de Portugal no espaço e no tempo, teoria certamente discutível, e mesmo provocante, mas sem dúvida rica de sugestões que ainda hoje não estão esgotadas.

O *Portugal Contemporâneo* procura analisar pormenorizadamente os acontecimentos ocorridos entre 1826 e 1868. É o primeiro e mais sugestivo estudo de conjunto sobre o século XIX português, e talvez aquele em que Oliveira Martins pôs mais da sua sensibilidade e do seu conhecimento directo dos factos. O autor intentou aí, em forma de relatos históricos, uma crítica geral do liberalismo português.

Segundo tal crítica, que em parte se inspira em Herculano, a revolução liberal, “conquista à mão armada que substitui a classe governativa do Reino”, seria o resultado de uma influência estrangeira, em oposição às autênticas raízes da vida nacional; teria, por outro lado, trazido como consequência o domínio político de uma nova oligarquia, em que predomina a agiotagem. Dentro desta perspectiva, tenta valorizar certos lados castiços da personalidade de D. Miguel, erguido a símbolo do Portugal “verdadeiro”, “autêntico”, que morreu nas linhas do Porto, e de maneira geral todas aquelas personalidades que representam uma reacção autoritária contra o liberalismo, incluindo Costa Cabral, cuja política favorável à agiotagem todavia denunciara na *Memória sobre a Circulação Fiduciária*. Em sua

parte negativa, o *Portugal Contemporâneo* constitui um libelo impressionante e cheio de verdades, já anunciado aliás em *Portugal e o Socialismo*; mas a solução que implicitamente sustenta - o cesarismo - leva-o a contradições e a deformações que se notam facilmente no próprio corpo da obra.

Se a *História de Portugal* é a mais transfigurativa composição de Oliveira Martins, o *Portugal Contemporâneo* é a que oferece quadros mais palpitantes e de maior relevo plástico. O autor conheceu pessoalmente, ou por via de contemporâneos, muitas das personagens que retrata com vivacidade inesquecível, e os acontecimentos capitais que refere estavam ainda muito frescos na memória colectiva. Daqui resulta um empenho pessoal na narrativa e apreciação dos acontecimentos que nenhuma das outras obras tem. O *Portugal Contemporâneo* pode, por isso, considerar-se, com todos os seus grandes defeitos, a obra capital de Oliveira Martins e também uma das obras mais influentes do nosso século XIX.

No seu conjunto, estes dois livros são a mais global e comunicativa síntese da realidade histórica portuguesa, notável pela multiplicidade de elementos que integra, pela audácia das soluções que aventa, pela riqueza de um conhecimento multifacetado dos factos, pelo repto aos preconceitos e pela coragem dos juízos sobre o comportamento dos homens e o da colectividade nacional, coragem patente, por exemplo, na sua apreciação das cavalarias ultramarinas. Trata-se, provavelmente, do mais estimulante e original esforço de pensamento de síntese de todo o nosso século XIX. E, sob o ponto de vista historiográfico, Oliveira Martins esboçou caminhos precursores das tendências da actual ambição da História Total. A sua filosofia pessimista da história portuguesa é sensível n' *Os Maias*, na poesia decadentista finissecular (incluindo Junqueiro e A. Nobre), nos saudosistas, na *Mensagem* de Pessoa e ainda em J. Régio, em certo pós-saudosismo esparso.

Outros historiadores

Oliveira Martins teve larga projecção no público geral e em muitos escritores, como Guerra Junqueiro, cuja *Pátria* é em parte um resumo em verso da *História de Portugal*. Não deixou, porém, uma escola histórica. O brilhante surto da historiografia na sua época, de que ele próprio é um dos expoentes, traz o selo de origem de Herculano.

Deixando de lado especialistas, eruditos ou investigadores de ciências auxiliares, como Braamcamp Freire, que fundou e dirigiu o *Arquivo Histórico Português* (11 vols., 1903-17), o numismata Teixeira de Aragão (*Descrição geral das moedas portuguesas*, 1874), o arqueólogo Martins Sarmiento, Sousa Viterbo, operoso investigador da história das profissões em Portugal, Esteves Pereira, Pedro de Azevedo e outros, convém salientar os seguintes nomes:

- Henrique da Gama Barros (1833-1925), que pode considerar-se o mais notável continuador de Herculano, na minuciosa e segura história das instituições políticas e jurídicas portuguesas medievais que é a *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV* (4 vols., 1895-1922; reed. 11 vols., 1945-54), que é um tratado de consulta fundamental.

- António da Costa Lobo (1840-91), que dentro da mesma orientação deu a *História da Sociedade em Portugal no século XV*, 1903, revelando aliás maior poder de síntese que Gama Barros.

- Alberto Sampaio (1841-1908), que renovou o problema das origens da Nacionalidade, estudando alguns dos seus aspectos económico-sociais num estudo precursor da moderna historiografia rural, *As Vilas do Norte de Portugal*, incluído em um dos dois volumes póstumos *Estudos Históricos e Económicos* (1923), que têm um importante prefácio de Luís de Magalhães sobre o autor e a obra (reedição Vega, Lisboa, 1979, com um relevante prefácio de Maria José Trindade).

Bibliografia

1. Textos de Oliveira Martins (indicam-se, como para Garrett e Herculano, as edições em vida do autor)

- *Phoebus Moniz*, 1867 (retirado do mercado pelo autor, mas reeditado postumamente na «Colecção Selecta»).
- *Teófilo Braga e o Cancioneiro*, 1869.
- «*Os Lusíadas*», ensaio sobre *Camões e a sua obra em relação à sociedade portuguesa e o movimento da Renascença*, Porto, 1872. (O autor refez completamente esta obra no volume *Camões, os Lusíadas, etc.*, adiante indicado.)
- *Teoria do Socialismo, evolução política e económica das sociedades na Europa*, Lisboa, 1872.
- *Portugal e o Socialismo, exame constitucional da sociedade portuguesa e a sua reorganização pelo socialismo*, Lisboa, 1873.
- *As Donatárias de Alenquer: História da Casa da Rainha*, Lisboa, 1872.
- *A Reorganização do Banco de Portugal*, Porto, 1877.
- *As Eleições*, Lisboa, 1878.
- *O Helenismo e a Civilização Cristã*, Lisboa, 1878.
- *Memória sobre a Circulação Fiduciária*, 1878.
- *História da Civilização Ibérica*, Lisboa, 1879; 2.ª ed. 1880; 3.ª ed. 1885.
- *História de Portugal*, 1879; 2.ª ed. 1880; 3.ª ed. 1882; 4.ª ed. 1894; ed. crítica, 1988, IN-CM.
- *O Brasil e as Colónias Portuguesas*, 1880; 2.ª ed. aum. 1881; 3.ª ed. aum. 1887.

- *Elementos de Antropologia*, 1880; 2.ª ed. 1881; 3.ª ed. 1885.
- *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, 1881; 2.ª ed. 1883, e 3.ª 1895, com adições e apontamentos de autor.
- *As Raças Humanas e a Civilização Primitiva*, Lisboa, 1881.
- *Sistema dos Mitos Religiosos*, Lisboa, 1882.
- *Quadro das Instituições Primitivas*, Lisboa, 1883; 2.ª ed. 1894.
- *O Regime das Riquezas*, Lisboa, 1883; 2.ª ed. 1894.
- *Tábuas de Cronologia*, Lisboa, 1884.
- *O Empréstimo Real Português de 1832*, Lisboa, 1884.
- *Política e Economia Nacional*, Porto, 1885, 3.ª ed. 1993.
- *História da República Romana*, Lisboa, 1885.
- *Elogio Histórico de Anselmo Braamcamp*, 1887.
- *Projecto de Lei de Fomento Rural*, 1887.
- *Artigo «Banco» no Dicionário Popular*, 1887.
- *Portugal nos Mares, ensaios de crítica, história e geografia*, 2 vols., Lisboa, 1889; 1 vol. desde 1954. (Uma conferência e várias recensões.)
- *Portugal em África* (1.º volume de *A Carteira de um Jornalista*), Porto, 1891.
- *Os Filhos de D. João I*, Lisboa, 1891.
- *Camões, os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Porto, 1891 (v. acima o título *Os Lusíadas*).
- *A Vida de Nuno Álvares*, Lisboa, 1893.
- *A Inglaterra de Hoje, cartas de um viajante*, Lisboa, 1893; 2.ª ed. 1894.
- *Cartas Peninsulares*, ed. póstuma, Lisboa, 1895 (precedida de biografia pelo irmão Guilherme de Oliveira Martins).
- *O Príncipe Perfeito*, ed. póstuma (contém apenas o cap. I da obra inacabada, 1895).
- *D. Afonso VI*, peça teatral, fixação do texto e notas de G. de Oliveira Martins, Guimarães Editores, 1989.
- De todas estas obras está fazendo uma reedição completa a Livraria Guimarães, com prefácios e anotações de diversos.
- Publicaram-se algumas compilações de dispersos e inéditos de Oliveira Martins:
- *Correspondência* (selecta de cartas), Parceria António Maria Pereira, 1926.
- *A Província*, 5 volumes, 1958-59; *O Repórter*, 3 volumes, 1958; *Jornal*, 1960 (compilação dos artigos heterogêneos, de 1869 e 1899, em que ressaltam os três finais sobre a questão ibérica).

2. Antologias

- *Dispersos*, compilação de artigos jornalísticos n' *A Província*, n' *O Repórter* e noutros jornais, António Sérgio, I, 1923, II, Faria de Vasconcelos, Publicação da Biblioteca Nacional.

- *Páginas desconhecidas*, Geada Nova, 1948.
- *Literatura e Filosofia*, pref. de Cabral do Nascimento, Guimarães e C.ª Ed., 1955.
- *Estudos de Economia e de Finanças*, pref. de Armando M. de Marques Guedes, Lisboa, 1956 (estudos bancários, o longo artigo *Banco* para o Dic. Univ. Português, 1867).
- *Literatura e Filosofia*, 1957, e *História e Política*, 2 vols., 1957, que reúnem dispersos, na citada colecção das obras completas da Livraria Guimarães.
- *Joaquim Pedro Oliveira Martins - Temas e Questões*, pref. selec. e notas de G. de Oliveira Martins, colab. de M. Manuela Oliveira Martins, IN-CM, 1981.
- *Oliveira Martins*, intr. e selec. de Pedro Calafate, Verbo, 1991.
- *Correspondência - J. M. Eça de Queirós / J. P. Oliveira Martins*, intr. de Paulo Franchetti, recolha e notas de Beatriz Berrini, Ed. da Univ. Estadual de Campinas, Unicamp, 1995.

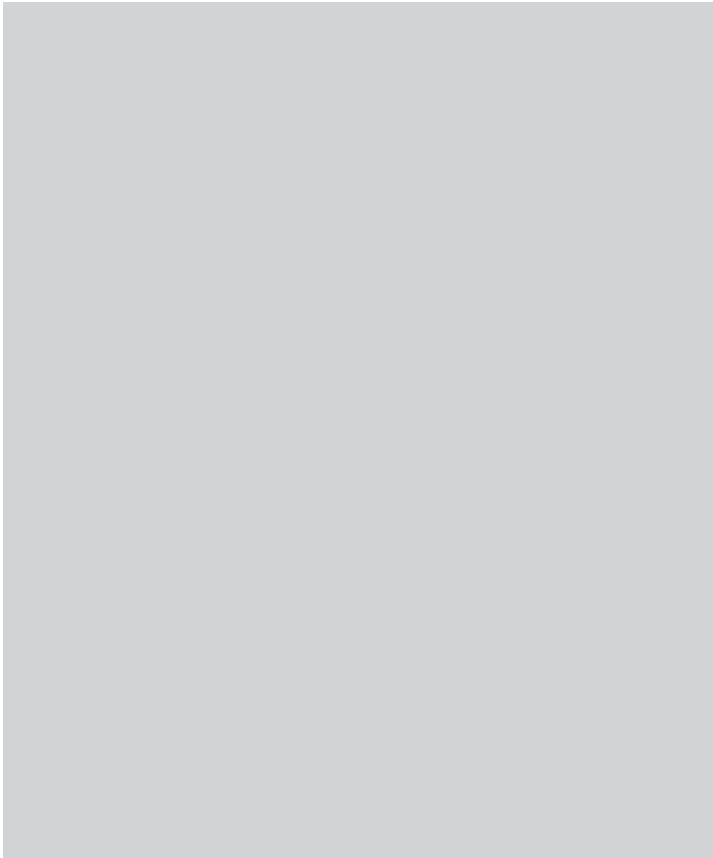
3. Estudos sobre Oliveira Martins

- *Esboço biográfico*, por seu irmão, Guilherme de Oliveira Martins, precedendo as *Cartas Peninsulares*: principal fonte para o estudo da biografia.
- Barreto, Guilherme Moniz: *Oliveira Martins, estudo de psicologia*, 1887 (reed. no vol. *Ensaios de Crítica*, 1944).
- Cordeiro, Silva: *A Crise nos seus Aspectos Morais*, 1898.
- Figueiredo, Fidelino de: *História de um Vencido da Vida*, 1930.
- Sérgio, António: pref. aos *Dispersos, idem ao Portugal e o Socialismo*. Outros estudos nos *Ensaios*, vols. V, VI e VIII.
- Martins, F. A. de Oliveira: *D. Carlos I e os Vencidos da Vida*, 2.ª ed., 1942; *O Socialismo na Monarquia. Oliveira Martins e a «Vida Nova»*, Lisboa, 1944; *Oliveira Martins e os seus Contemporâneos*, Lisboa, 1960. (Entre outros livros e artigos.)
- Leal, Raul: *Sociologia de Oliveira Martins*, Porto, 1945.
- Saraiva, António José: *Três Ensaios sobre Oliveira Martins*, no vol. *Para a História da Cultura em Portugal*, e o estudo *Oliveira Martins, na Perspectiva da Literatura Portuguesa no século XIX; A Tertúlia Ocidental*, Gradiva, 1990.
- Hallensleben, Ekkehard: *Joaquim Pedro de Oliveira Martins und der Sozialismus in der «Generation von 1865»*, tese de doutoramento, Colónia, 1959.
- Barchiesi, Roberto: *Aspetti dell' Opera di Oliveira Martins*, in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 30, 1967.
- Torres, Flausino: *Notas acerca da Geração de 70*, col. «Portugália», Lisboa, 1967.
- Lopes, Óscar: *Oliveira Martins e as Contradições da Geração de 70*, «Biblioteca Fenianos», Porto, texto rev. in *Álbum de Família*, pp. 115-140, e comunicação para o *Congresso Oliveira Martins*, Coimbra, 1995, sobre *Nação e Nacionalidade em O. M.*
- Silbert, Albert: *Oliveira et l'Histoire*, Paris, 1971.

- A. H. de Oliveira Marques organizou uma *Antologia da Historiografia Portuguesa*, Europa-América, cuja introdução, reed. em *Ensaios de Historiografia Portuguesa*, Palas Ed., 1988, contém um *Esboço Histórico da Historiografia Portuguesa*, incluindo as correntes historiográficas posteriores à «revolução herculaniana».
- Serrão, Joel: *Portugueses Somos*, Lisboa, 1976.
- Ribeiro, Orlando: *Introduções Geográficas à História de Portugal*, IN-CM, 1977, cap. I.
- Pires, A. Machado: *A Ideia da Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, 1978, 2.ª ed. Vega, Lisboa, 1992 (em especial pp. 295-312, quanto a Oliveira Martins).
- Silva, Augusto Santos: *Oliveira Martins e o Socialismo*, Lisboa, 1979; *O Poliedro Oliveira Martins*, separata de *Cadernos Noroeste*, vol. 7 (1), 1994, pp. 111-121. (Tem bibliografia.)
- Guerreiro, M. Viegas: *Temas de Antropologia de Oliveira Martins*, «Biblioteca Breve», ICALP.
- Martins, Guilherme de Oliveira: *Uma biografia*, pref. de Eduardo Lourenço, IN-CM, 1987.

5.9.8 “O desterrado” [Oliveira Martins, gerente nas Minas de Santa Eufémia, Andaluzia; 1870-1876]

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 29-40.



CAPÍTULO III

O desterrado

Oliveira Martins também partiu, mais tarde, mas não para uma viagem de recreio. A bem dizer, emigrou em busca de pão.

Santa Eufémia é hoje uma aldeia silenciosa e pobre nas faldas da serra Morena. No centro há uma igreja românica de tijolo maciço. O largo da igreja é ladeado por umas casas caiadas de branco sujo cobrindo cantaria de granito e de adobe como na Beira Baixa.

Pouca gente passa no largo, homens idosos estão acorados na soleira das casas. Mas no tempo de Oliveira Martins os mineiros e suas mulheres davam uma certa animação ao lugar. Ele gostava de ouvir os pares que dançavam e cantavam a *malagueña*, no intervalo do trabalho, debaixo das suas janelas.

Olhando para cima, vêem-se penedias ameaçadoras em forma de dentes. Em direcção ao vale, oliveiras e sobreiros. Ao longe, chaminés apagadas atestam uma actividade mineira já extinta.

Santa Eufémia está longe de tudo. A estação de caminho de ferro em Almadén dista 40 km por caminhos da serra e não há aldeia mais perto. Oliveira Martins era obrigado a aceitar este desterro porque tinha de sustentar a mãe e os irmãos, a um dos quais, Guilherme, pagaria mais tarde estudos universitários.

Chegara de Lisboa no calor do verão de 1870, acompanhando talvez o patrão, o engenheiro inglês George Ellicot, e trazendo consigo a esposa, D. Maria Vitória. Deixava para trás amigos,

tertúlias e salas de redacção, largava o jornal *República*, que nesse mesmo ano tinha fundado.

Que vinha ele fazer nas minas? Que relações eram as suas com os mineiros? Seu irmão Guilherme é discreto quanto a este ponto. Já depois da sua morte, sugere que Joaquim Pedro desempenhara funções mais humanas que técnicas: «Estava sempre pronto para lhes dispensar o seu auxílio, quer curando-lhes as feridas do corpo, quer melhorando-lhes as da alma¹.»

Era como se fosse um encarregado de pessoal. Ellicot era seu amigo, e a carta que vinte anos depois lhe escreveu de Paris, num francês impecável, revela-o um homem culto e interessado em doutrinas sociais².

Para combater o isolamento, Oliveira Martins tratou de escrever aos amigos. Correspondia-se com Teófilo Braga desde 1868 e tratava-o no desterro como um irmão de armas, considerando-o como pertencente ao grupo de rapazes de quem dependia o futuro da Pátria: «Laços de harmonia, de sentimento, de pensamento como aqueles que nos unem meia dúzia de rapazes que vivem em Portugal — somos os mais fortes de todos.» (*Sic.*) E assinava: «Confrade no futuro.»

O «futuro» era tudo quanto possuía este jovem de 25 anos, sem fortuna, sem diploma, sem nome, e que ganhava a vida longe da família, em terra alheia: «Para obter o pão de cada dia por cá ando no meio de trabalhos massadores e estúpidos que levo alegre porque sinto que sam elles que me dão o socego da minha consciencia³.»

E, generosamente, atribuíra ao seu destinatário a mesma grandeza de alma que imaginava em si, dizendo na continuação da carta: «O seu character, meu caro Teophilo, é d'aquelles que podem entender isto que eu lhe escrevo, porque o pratica. Com

¹ Prefácio à 1.ª edição das *Cartas Peninsulares*.

² Veja espólio de Oliveira Martins na Biblioteca Nacional.

³ Carta de 9 de Novembro de 1870 publicada in Teófilo Braga, *Quarenta Anos de Vida Literária*, p. 84.

efeito ha. um verdadeiro orgulho, o sentimento de uma personalidade livre, de uma consciencia socegada, n'esta nulidade exterior, n'este *não ser cousa nenhuma* que já agora — creio eu — será toda a minha vida!»

Oxalá o fora! Oliveira Martins não era, como Antero, um carácter diamantino, embora inconstante, nem, como Teófilo, um pesado bloco de chumbo. Era uma espada de rijo metal com zonas ou betas frágeis por onde facilmente se quebrava. Essas zonas frágeis manifestavam-se nos momentos mais inoportunos. A sua força estava na resistência à fadiga, na continuidade do trabalho, em épocas de rotina. Mas muitas vezes hesitava ou recuava quando era preciso tomar decisões cruciais. Foi o que lhe aconteceu na jogada final da vida, breve jogada preparada de longe, mas em que se perdeu tudo o que até então se preparara. Esse momento, no entanto, ainda vem longe.

Agora o futuro está em gestação: «Aqui, no meu deserto, trabalho entretanto, e agora mesmo estou refundindo e coordenando os meus estudos de direito público e economia social: é um meio de fixar idéas d'onde poderá talvez resultar um livro útil para a futura revolução portugueza; e nos intervallos de leituras que exigem concentração e esforço, vou refundindo o meu theatro.»

Martins pretendia *intervir*, como se vê, na «futura revolução portuguesa», ele que linhas atrás tinha dito «não querer *ser cousa nenhuma*». E logo a seguir atribui-se o papel de testemunha muda: «Toda a minha ambição, meu caro Teophilo, é que no futuro se possa dizer: havia alguém que não era miope. Esta, parece-me, deve ser toda a nossa ambição, e a nossa retribuição também. Deixal-os folgar na saturnal publica! E além de tudo, dado este movimento de abstenção e sabendo aguental-o por uma vida inteira, não é isto só por si, um golpe mortal dado no mundo constituido?»

O que aqui se diz ajusta-se com uma passagem de uma carta para Herculano de 14 Setembro de 1870: «Eu sei se me arrependo de me ter um dia envolvido, ainda que ao de leve, na política (?) portuguesa. Conheço agora todo o erro em que estava julgando que em Portugal se podia dar uma renovação de homens sãos,

fortes, verdadeiros cidadãos. Conheço o erro em que andava quando deitava à conta d'um temperamento nimiamente irritável a opinião desapiedada de V. Ex.^a sobre a nossa terra [...] cumpre affastar a vista de Portugal como de uma cousa putrefacta e perniciosa. Os acontecimentos dos últimos mezes seriam uma prova final, se as não houvesse tantas ha tanto pouco tempo.»

Qual foi o «envolvimento» de Oliveira Martins na política? Quais são os «acontecimentos nos últimos meses» aqui aludidos? Em Maio de 1870 tinha-se dado uma «saldanhada», constituiu-se uma ditadura, que acabaria em Agosto seguinte. Esta saldanhada é paralela à de 1851, com que começara a Regeneração. O animador civil, embora encoberto, do golpe de 51 fora Herculano, que, meses depois, quando Rodrigo da Fonseca entrou no governo, passara à oposição. Sentiria agora Oliveira Martins um paralelo entre as duas situações? E porque diz ele a Teófilo Braga que ganhara o «socego da sua consciência» com os trabalhos «massadores e estúpidos» das minas de Santa Eufémia? A história do nosso século XIX é mal conhecida.

Por agora, Oliveira Martins, em vez de mudanças políticas, faz mudanças de cenário para o teatro: «[...] Vou refundindo o meu teatro, pobre teatro que nenhum palco admitiu.»

No teatro, como na vida, Oliveira Martins vivia no imaginário. O seu teatro, segundo a mesma carta, era constituído por três volumes. O 1.º volume incluía um título, *A Tragédia do Jogral*, cujo tema era «o movimento nacional português de emancipação dos servos dentro do quadro do Provençalismo». O 2.º volume abria com *Afonso VI*, «tragédia histórica, simbolizando o cair do direito divino e da autoridade política», seguido de *O Abade*, «drama contemporâneo: a luta confusa dos elementos religiosos, políticos, económicos, da sociedade actual»; e, finalmente, *O Mundo Novo*, representando «a fusão, compreensão do espírito com a carne, da ciência com a consciência, o encerramento da Idade Média, a continuação da Antiguidade alargada por todas as descobertas do mundo moral».

Do ponto de vista psicológico, são talvez significativas estas tentativas dramáticas. O drama é a acção imaginária do autor por

interpostas pessoas, é um ensaio de acção heróica. Utilizando a palavra de Fernando Pessoa, os personagens dramáticos são *heterónimos* do autor da peça. Estas tentativas de drama histórico manifestam uma concepção da historiografia que foi sempre a de Martins. Encontramo-la em 1875 na introdução da *Revista Ocidental*: «no grande drama da historia são as nações como os actores que por turnos tem de vir diante do publico declamar o seu papel»⁴. O autor da *História de Portugal* nunca deixou de ver na História um drama, ao mesmo tempo que um panorama de processos e tendências económicos, políticos e mentais das sociedades. Os seus livros, ou são desfiles dramáticos, como o *Portugal Contemporâneo*, ou exposições ensaísticas com dados estatísticos importantes.

Ausente da terra, longe do convívio com os amigos, escrevia a Teófilo: «Adeus, meu caro Teófilo, lembre-se de quem, porque a necessidade das cousas o obriga a estar longe, não está por isso menos afastado pelo espírito, nem rompe os laços de solidariedade que nos unem a todos os que pensamos que a palavra 'futuro' quer dizer Justiça.»

Logo que chegara a Santa Eufémia, ainda quase sem livros, Oliveira Martins, servindo-se de uma edição escolar de *Os Lusíadas* e de outra da *Eneida*, meteu-se a escrever um ensaio sobre Camões, autor que muito o seduzia desde a escola.

Garrett, em 1825, escrevera nas primeiras estrofes do seu poema *Camões*:

*Saudade, gosto amargo de infelizes
Delicioso pungir de acervo espinho...*

Talvez fosse o sentimento que pungia Oliveira Martins ao escrever esta e outras cartas ao amigo. Este ensaio sobre Camões foi o embrião da *História de Portugal*. É um livro sentimental e

⁴ Introdução à *Revista Ocidental*, 1.º fascículo, 15 de Fevereiro de 1875, p. 20.

caloroso, embora erudito. Tem ainda alguma coisa de adolescente, ainda que o autor andasse já perto dos 30 anos. O entusiasmo de Oliveira Martins por *Os Lusíadas* vinha já desde os tempos da escola, e, mais tarde, quando escreve a *História de Portugal*, é patente a frustração de uma ilusão: a imagem que lhe deixara a leitura do poema de Camões não correspondia, afinal, à realidade do Portugal pós-quincentista que o estudo e a prática lhe revelaram depois.

O jovem autor tratou de editar o manuscrito do seu ensaio logo depois de o ter pronto. Para isso lembrou-se de Teófilo, que tinha relações íntimas com o editor Anselmo de Moraes, do Porto. Mas, estranhamente, escolheu Antero de Quental como intermediário. Nesta época Antero tinha grande ascendente sobre Teófilo. Escreveu-lhe em fins de Julho de 1871: «Saiba que o Oliveira Martins nos voltou de Espanha com um magnífico trabalho de história político-social filosófica sobre — *Portugal e Os Lusíadas* [...] Assim pedimos ao Teófilo (o Oliveira Martins foi a Espanha, e encarregou-me de lhe escrever em seu nome) queira propor ao Moraes a publicação do livro: dará um volume, in-12 de 250 a 300 páginas. O Martins nada mais quer senão que lho publiquem, e 40 exemplares para si, dando-se por pago com isto. Não há condições mais aceitáveis⁵.»

Quem havia de imaginar os percalços que acarretaria esta publicação? Os dois amigos não conheciam Teófilo, ou Antero não se conhecia a si mesmo.

Merece uma atenção especial a correspondência de Martins com Alexandre Herculano, de quem aquele deixará um retrato ao mesmo tempo lúcido e afectuoso no *Portugal Contemporâneo*. Esse retrato contém, além de recordações e testemunhos, extractos das cartas que Herculano escreveu de Vale de Lobos para Santa Eufémia. Essas cartas estão publicadas nas *Obras* de Alexandre Herculano. Começou essa correspondência com o envio de números do jornal *República*, «de que éramos redactores eu e

⁵ *Cartas*, ed. cit., I, p. 143.

Antero de Quental», incluindo o artigo «Os 50 anos de monarquia constitucional», sobre o qual pedia a opinião do destinatário.

Herculano respondeu atrasado, desculpando-se da demora com o tempo que lhe tomava a colheita da azeitona. Isso fazia parte da sua máscara a partir de 1857 e dispensava-o de responder à letra a muitas questões de actualidade. Os artigos enviados por Oliveira Martins são elogiados por serem «bem escritos», mas Herculano discorda da sua doutrina «democrática»: «Que as leis se afirmem pelos princípios eternos do bom e do justo, e não perguntarei se estão acordes, ou não, com a vontade de maiorias ignaras.»

O antigo combatente das lutas liberais não aceitava o sufrágio popular: «tão ilegítimo acha o *direito divino* da soberania régia, como o *direito divino* da soberania popular». Para ele (liberal) «a soberania não é direito, é facto [...] Que a tirania de dez milhões se exerça sobre um indivíduo, que a de um indivíduo se exerça sobre dez milhões deles, é sempre a tirania, é sempre uma cousa abominável.» A igualdade social entre os homens «é um fantasma [...] A democracia acreditou ter feito uma religião séria desse fantasma, quando o que realmente fez foi inventar a idolatria do algarismo; e cobrindo com capa de púrpura a mais ruim das paixões, a inveja, enfeitou-a com um vago helenismo, cuja definição, seja qual for, nunca resistirá a uma severa análise.»

E ainda: «Nas democracias, a igualdade fabrica-se mergulhando-se as cabeças que se elevam e flutuam acima das vagas populares, na torrente das vontades irreflexivas e inconscientes que se precipitam para o imprevisto só porque as paixões as arrastam.»

Esta carta impressionou vivamente Oliveira Martins, que dela transcreveu fragmentos no *Portugal Contemporâneo*. E, provavelmente, impressionou porque encontrou terreno favorável tanto em Oliveira Martins como em Antero, como ainda, veremos que mais tarde, em Eça de Queiroz. Nesta época estes homens identificavam «socialismo» com «democracia», mas nenhum deles era democrata no sentido de favorável ao governo das maiorias.

Quanto a Oliveira Martins, estava preparando o seu ensaio sobre Camões e realizando os seus estudos de direito social, referidos na carta a Teófilo, donde sairão a *Teoria do Socialismo* (1872) e *Portugal e o Socialismo* (1873). A propósito da *Teoria*, Martins consultou Herculano sobre determinada questão: se, em sua opinião, da sucessão de factos históricos não se podia induzir uma «lógica da história».

Herculano respondeu: «Eu posso lá saber o que é a lógica da história que sai da sucessão dos factos históricos! A lógica, no meu tempo, era o complexo das leis, das regras espontâneas conforme as quais funciona a inteligência: era a fórmula por cujo meio se manifesta a razão no homem. Fenómeno puramente subjectivo, congénito com o indivíduo, e mais ou menos aperfeiçoado, na sua manifestação externa, conforme a educação de cada um, não concebo como tal fenómeno possa derivar da sucessão dos factos históricos. Que, aplicando-se aos factos históricos, a lógica nos possa ou deva levar a tais ou tais conclusões ou ilacções, entende-se. É o mesmo que sucede aplicando-a a outra qualquer província do saber humano. Lógica engendrada pelos factos da vida das nações ainda não havia no meu tempo. É descobrimento mais moderno.»

O ponto para Herculano é o rigor e a propriedade da linguagem. Já em 1870 escrevera, a propósito de artigos publicados por Martins no *República*: «Este sofisma [*cum hoc ergo propter hoc*], a maior parte das vezes involuntário, e a confusão da retórica com a dialéctica, da metáfora com o silogismo, parece-me serem os dois vícios que hoje mais transviam os entendimentos.»

Herculano punha o dedo na ferida. No seu tempo (e no nosso) grande parte das questões doutrinárias nasce do uso metafórico das palavras. A metáfora impressiona mais a imaginação do que a expressão neutra do conceito e é mais propícia à subjectividade do escritor. A palavra «dialéctica», usada figuradamente para exprimir o sentido próprio (e por vezes no tom dogmático das verdades incontestáveis), é um bom exemplo desse uso. (Outro será a palavra «reflexo», aplicada à formação das ideias como se

o cérebro fosse propriamente um *espelho* em que as coisas se pudessem *reflectir*.)

Herculano considerava (e, a meu ver, com razão) que muitos dos problemas que lhe punha Oliveira Martins provinham da «terminologia nebulosa da filosofia socialista (que seria dela sem essa terminologia?)». As suas cartas a Oliveira Martins afectam um tom chão de acordo com o personagem do velho lavrador de «bom senso, que comprehende com dificuldade o que lhe dizem os rapazes»: «Não se admire, pois, de que eu, pouco familiarizado com as profundezas da nova crença, não saiba ligar nenhuma ideia a certas proposições em que até o valor dos termos é para mim novo e desconhecido.»

No fundo das cartas de Herculano a Oliveira Martins há um humorismo sarcástico e paternal, uma troça disfarçada em bonomia, se bem que a própria extensão delas e a aplicação que manifestam revelem da parte do mestre uma grande boa vontade para com o jovem discípulo desterrado e ansioso. É de crer que o «Velho» se sentisse enternecido com a candura do discípulo,

Este sente-se desanimado com as críticas de Herculano ao seu livro *Teoria do Socialismo*. Na carta datada de 23 de Janeiro de 1873, defendendo-se da acusação de ter escrito um livro de «filosofia da História» («género de romance impertinente em que Vico e Herder têm tido sobejos imitadores» — dissera Herculano), justifica-se: «Elle porem, o livro, um livro detestavel de redacção, de estylo, de gramatica, um livro contra o qual eu sou o primeiro — agora que o vejo impresso — a rebellar-me, é que tem a culpa de tudo.»

E adiante: «Confesso-lhe que estou arrependido de ter publicado o livro.»

E havia razão para isso: não só o mestre admirado, Herculano, mas também o amigo querido, Antero, lhe tinham posto embargos. Esperava redimir-se no livro seguinte, *Portugal e o Socialismo*, em que se propunha aplicar a doutrina do anterior: «Os folhetos do *Portugal e o Socialismo* parece-me que ham-de reconciliar-o um pouco comigo.»

É esta a única ocasião em que sentimos Oliveira Martins deprimido, ele que Antero achava parecido com Napoleão I^o. Talvez seja desta altura uma carta que alarmou Antero. A carta contém alusões ao *Portugal e o Socialismo* (1873).

«O essencial», responde Antero, «é que me inquietaram certas expressões da sua carta, com respeito à *comunhão* com um Deus, etc. Cautela com o misticismo! Como todas as naturezas essencialmente activas, que, quando caem na metafísica, são levadas, por uma natural antítese, a ver nela sobretudo o *lado imoto*, V. parece-me considerar no Absoluto, em relação ao espírito humano, somente a *contemplação* e o estado de *graça*, alguma coisa como o Nirvana búdico.»

Mas, como bom amigo, Antero vê o lado positivo desta depressão: «A metafísica, no fim de tudo, há-de fazer-lhe imenso bem ao seu espírito, embora lhe cause, por efeito do seu temperamento enérgico e activo, certa perturbação transitória. O meu *susto*, considerando melhor, era infundado.»

Em 2 de Julho de 1873 Antero escrevera de Ponta Delgada sobre o novo livro de Oliveira Martins: «Não quero terminar sem lhe dizer que li o seu volume [o 1.^o]⁶ e que o li com extrema satisfação, notando-lhe um grande progresso no estilo, em clareza e correcção [...] Mas que tem dito por aí essa gente? O que disse o *velho* [Herculano]? Estou desejoso por saber isto.»

Semanas mais tarde, em 26 de Setembro, Antero mostra-se entusiástico sobre o mesmo livro: «Estou encantado, pasmado, satisfeito, glorioso, aturdido, regalado, aterrado. Vê que começo esta carta no estilo triunfal de M^{me} de Sevigné, e o caso é para isso. Mas porquê e com quê? Ora, com tudo, e por tudo, e em tudo! Com que há-de ser? Com o seu cap. 5.^o, capítulo único, o único capítulo ante o qual a minha crítica, atravessando todas as emoções que os adjectivos supra denunciavam, só acha frases

⁶ *Ibid.*, II, p. 832.

⁷ *Portugal e o Socialismo* foi publicado em dois fascículos. Estas linhas referem-se ao primeiro; as seguintes, ao segundo.

como estas: — sim senhor!! isto é que é falar!! isto é que é não ter papas na língua!! etc. etc. e ejaculando estas exclamações estremeço todo cá por dentro.»

O capítulo 5.^o, diz Antero um pouco adiante, «condensa toda a realidade social em meia dúzia de algarismos trágicos». O seu título é «A Revolução e a Política»; tem três parágrafos: 1.^o, «a sociedade portuguesa perante o orçamento»; 2.^o, «reorganização financeira»; 3.^o, «Súmula legislativa da futura revolução portuguesa». Começa por estas palavras: «Sistema republicano federal, liquidação da dívida, abolição do exército, reforma administrativa, liberdade individual, reorganização da receita pública — eis os princípios capitais da Revolução aplicada à política, eis os diferentes pontos que hemos [*sic*] de percorrer neste capítulo.»

O segundo parágrafo começa por estas palavras: «O primeiro capítulo da reorganização financeira da Nação Portuguesa consiste na *liquidação da monarquia*, o que se faria por uma simples lei. Liquidada, pois, a monarquia [note-se esta maneira de falar], vamos agora, com o prumo da doutrina, analisar a organização normal das finanças.»

Os escritos que Antero, agora na sua ilha, ia recebendo de Santa Eufémia são a implantação da Justiça por decreto, segundo o prumo da Justiça de Proudhon. Desconhecendo os labirintos da História, Oliveira Martins sentia-se no papel de um dos seus heróis, Mouzinho da Silveira, que na ilha Terceira criou de alto a baixo uma nova sociedade portuguesa. Mouzinho da Silveira teve consigo a Ocasião, a Ocasião que faltaria a Oliveira Martins (ou será o herói que faltará à ocasião?).

Escrevia-lhe Antero: «cuido que V. obedece um tanto aquela perversão visual, que Sr^e Beuve nota em Proudhon, *voir trop rapproché, trop gros, trop prochain*, coisa própria dos espíritos lógicos e ardentes, que não dão ao tempo e ao jogo pesado da máquina social os descontos convenientes.

Mas quem sabe se serei eu que me engano? Se assim for, escusado é dizer-lhe que tudo largarei para me, ir pôr ao seu lado, levando para o mundo da acção o mesmo espírito de fraternidade que nos tem unido no mundo da especulação.»

Foi nos anos áspers de Santa Eufémia que Oliveira Martins encetou o programa da sua vida e da sua obra e foi também nesses anos que se adensou a trama da sua amizade com Antero tecida na ausência e na contradição. *A Teoria do Socialismo* merecera a Antero uma crítica, visando o conceito da Idade Média como época de retrocesso adoptado por Oliveira Martins.

O autor da *Teoria do Socialismo* era nesse tempo um «progressista» sem mancha e não compreendia o que a Idade Média trazia de especificamente novo à história da civilização. A Renascença aparecia-lhe só pelo lado precursor dos tempos modernos. Era um avanço no caminho do «Progresso», ao passo que a Idade Média fora um recuo. Havia ainda um lado positivista na sua ideia de progresso, e por isso não podia compreender a defesa que dela fazia o seu maior amigo. A polémica não continuou com Antero, mas a tese de Oliveira Martins encontrou outro adversário, o Dr. Júlio de Vilhena, jovem lente de Coimbra, e mais tarde, de passagem, figura grada na política. Foi uma polémica extremamente cortês, como raramente acontece em Portugal, de que veio a formar-se em 1925 um volume póstumo⁸.

⁸ *A Idade Média na História da Civilização — Polémica entre Antero de Quental, J. P. Oliveira Martins e Dr. Júlio de Vilhena*, prefaciada e anotada por Francisco d'Assis d'Oliveira Martins, Lisboa, 1925.

5.9.9 “Liberdade e democracia segundo Oliveira Martins”

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 77-82.

Liberdade e democracia segundo Oliveira Martins

Democracia e Liberdade — duas palavras que andam hoje frequentemente emparceiradas. Mas não era assim no século XIX. Para Herculano, que fora soldado nas guerras liberais, «Liberdade» opunha-se a absolutismo, isto é, «monarquia absoluta», cujo reverso era a sujeição para os governados. Liberdade significava a autonomia individual e a rejeição da autoridade que a limita. Quanto a «democracia», pertencia a outro eixo semântico: o da igualdade entre os indivíduos, tanto jurídica como económica. A Liberdade é independente da Igualdade. A autoridade absoluta pode favorecer a igualdade e reprimir a desigualdade. A Liberdade, pelo contrário, não tem meios para limitar a autonomia de cada indivíduo. A não ser que se postule, se convencie *metafisicamente* a igualdade *natural* entre os indivíduos, a igualdade é um conceito jurídico imposto pela lei e garantido pela autoridade.

A História mostra que a Liberdade leva a uma desigualdade crescente, isto é, que o Liberalismo e a Democracia são na prática incompatíveis. Os «socialistas» do século XIX deram-se conta disto e optaram pela Igualdade e por tudo o que ela implicava: reforço da autoridade, etc. «A luta do forte e do fraco é a necessária vitória do primeiro [...] A consequência da liberdade seria a negação da igualdade¹.» Marx também não acreditava que pelo

¹ *Portugal Contemporâneo*, I, p. XIII, 2.ª ed. (1).

caminho da Liberdade se chegasse à Igualdade, isto é, que o funcionamento normal do Liberalismo conduzisse à Democracia, e imaginou um percurso por saltos: o Liberalismo, desenvolvendo progressivamente as virtualidades dos diferentes indivíduos, daria origem a uma sociedade injusta, uma sociedade de oprimidos e opressores, que acabaria num apocalipse e seria seguida de um recomeço. A «dialéctica da História», no fundo, é isto.

Este foi um dos problemas em que mais cuidou Oliveira Martins desde os tempos da Comuna. Ele acreditava, como Marx, na desigualdade crescente trazida pelo liberalismo, e em particular no crescente empobrecimento das massas trabalhadoras, mas não aderiu ao que podemos chamar a *teoria dos apocalipses*, apesar de a Comuna de Paris poder ser apontada como um exemplo disso. Martins pensava que o Cesarismo era historicamente a solução mais provável, embora não ideal, no que não se enganava, porque em nossos dias se verificou que o Socialismo serviu de máscara a vários cesarismos, isto é, a monocracias absolutas apoiadas na burocracia e nas forças armadas.

A sua doutrina sobre o caminho a seguir para evitar os malefícios do liberalismo explicou-a em 1878 num opúsculo intitulado *As Eleições*, motivado pelo fracasso da candidatura socialista nas eleições desse ano. Antero estava em Paris, aplaudiu esse texto e ofereceu-se para tentar a sua edição em França².

Esse panfleto, pouco conhecido, é a expressão mais incisiva das ideias políticas de Martins, que viriam a ter outros expositores e um começo de realização fora e dentro de Portugal depois da primeira guerra mundial.

O opúsculo ocupa-se das ideias do autor sobre a representação do poder político. Oliveira Martins examina sumariamente as fases por que a questão tem passado: primeiramente, o fundamento do poder é «o juízo de Deus», nas suas várias formas (guerras, nascimento, votações, Igreja, etc.), o que os juristas declaravam na frase *omnis potestas a Deo*; depois, os sequazes do

direito natural consideravam que o fundamento do poder reside no próprio homem, na sua razão, é imanente e não transcendente: *omnis potestas ab homo*. Oliveira Martins, por sua vez, considera que é indispensável que a autoridade esteja acima dos indivíduos: «Deus é a ordem imanente, e a sua verdadeira emanção é a cultura, é a sociedade em si. O poder não perdeu a sua origem divina: foi a noção de Deus que se alterou. O carácter transcendente da autoridade morreu, mas não pode morrer o seu carácter religioso, sob pena de anarquia e de caos. A autoridade é um dogma, os actos cívicos são o culto de uma religião que tem por deus a sociedade.» Donde a fórmula *«omnis potestas ab Urbe»*³. «A verdadeira soberania está na sociedade, não está nos homens⁴.»

Donde se pode inferir que Oliveira Martins vê na sociedade (na *urbe*) um poder transcendente relativamente aos homens que lhe obedecem (ou deveriam obedecer). Um dos males trazidos pelo Individualismo (= Liberalismo), diz ele, foi «o princípio de que em todos os homens havia capacidade jurídica igual», donde se deduziu que «entre os homens eram todos aptos para tudo. A sociedade passou, em nome da liberdade, a ser uma massa inorgânica de homens, um caos, onde os indivíduos, como os elementos nas idades geológicas, deviam debater e debatiam os seus interesses e paixões, agitando-se à toa, inteiramente entregues a si, e abrindo por tal forma a era das revoluções e das crises permanentes ou sucessivas⁵.»

Oliveira Martins está descrevendo neste texto aquilo que depois se chamou «sociedade atomística», concepção de tipo mecânico e físico. É a sociedade em que a harmonia do todo resultará do movimento das partículas, quer espontâneo, quer por impulso de forças exteriores. A esta imagem contrapõe-se a da sociedade como organismo, segundo a qual ela é constituída por órgãos diferenciados exercendo diferentes funções; a sua repre-

² *Cartas*, ed. cit., I, p. 397 (6 de Novembro de 1877).

³ *As Eleições*, pp. 42-43.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

sentação política é uma representação, não de indivíduos, mas de órgãos (isto é, classes e funções): «A antiga sociedade estava constituída em classes, como que castas, hierarquizadas; o princípio de uma autoridade estranha e superior ao homem dava a cada uma dessas classes um valor e uma preponderância diversos...⁶»

A massa homogénea, aritmética e irreal, o monte de areia informe que constitui o eleitorado no liberalismo, está na origem do cesarismo, como o mostrava a promoção de Napoleão III, por eleição, à chefia de França (prenunciando o plebiscito que elevou Hitler, por sufrágio universal, a chanceler do Reich). Nesta época Oliveira Martins ainda não propunha o cesarismo como solução, mas apontava-o como facto resultante de uma organização política defeituosa.

«Irreal», dissemos acima, porque a soma tem propriedades diferentes das parcelas somadas, ao contrário do que supunha Descartes. É hoje um princípio reconhecido nas ciências da vida e nas ciências sociais, e já Oliveira Martins o admitia. Basta isto para entender que o princípio do sufrágio universal, a soma quantitativa, não é um método científico, nem racional, de avaliar opiniões. O princípio quantitativo só permite somar opiniões não qualificadas, independentemente das realidades e situações concretas, porque são entidades da mesma espécie, e por isso somáveis, como os grãos de areia. Com as opiniões somadas formam-se necessariamente partidos, tornando-se a representação nacional uma representação partidária. (Resta saber se não é esse o preço da «democracia».)

Nesta fase da sua vida Oliveira Martins não enjeita o ideal do socialismo, mas imagina-o em moldes corporativos ou de «democracia orgânica», segundo a doutrina do socialista catedrático Emílio de Laveleye. Esse caminho desviava-o, quer do proudhonismo, que era como um ultraliberalismo, quer do marxismo, que era a forma extrema da concepção mecânica da sociedade.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

O antiliberalismo dos tempos de Santa Eufémia persistia mas ganhava forma e feitio: «A futura república não será a quimérica cidade do comunismo, será, porém, — é já tempo de o reconhecermos, — uma federação de fábricas organizadas cooperativamente, e uma congregação de lavradores proprietários arando a terra isolada ou associadamente, segundo as necessidades da cultura; será ainda um sistema de grémios das profissões chamadas liberais; será finalmente um Estado, senhor do domínio colectivo, dispensando todos os serviços públicos, a instrução, a higiene, a viação, o crédito, a polícia, a protecção dos pobres e dos nus, com os recursos que lhe dão a renda do domínio colectivo sob as suas múltiplas formas, e o imposto na sua distribuição justa?»

Interrompemos a citação para notar a ambiguidade da palavra «república», que significa aqui, à latina, a coisa pública, e não já um regime de governo, como no jornal *República* de 1870.

E, a concluir, algumas linhas de pesada retórica: «um Estado órgão fiel da vontade social, sobranceiro na sua magestade, aclamado na sua justiça, como a brônzea estátua do herói quando se levanta no meio de uma praça, sobre as cabeças da multidão»⁸.

O acento tónico deste texto está, afinal, na exaltação do Estado forte, e esse viria a ser no século XX o denominador comum dos vários «socialismos» (também chamados «fascismos») que dominaram a Europa entre as duas guerras mundiais e posteriormente.

Por último, Oliveira Martins defende-se de ser adverso ao sufrágio universal: «a universalidade das origens do poder político não está para nós na universalidade dos indivíduos, mas sim na totalidade dos órgãos que compõem o corpo social»⁹.

Este panfleto é a resposta de um candidato vencido e que não desiste de intervir. Pertence ainda pela escrita à série de obras produzidas em Santa Eufémia. É um acto legislativo na sequência de *Portugal e o Socialismo*. Tem o mesmo estilo terminante e

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 58.

enfático, a mesma falta de *tons* que Antero tanto lhe notava, e revela no autor uma constante e irreprimível ambição de acção política. Só que o seu socialismo já não é subversivo e republicano. Situa-se entre os dois extremos: «os regeneradores monarquistas do Sr. Fontes» e os «republicanos vermelhos assanhados do Sr. Teófilo Braga»¹⁰. O opúsculo termina por um esquema dos princípios e traços gerais da representação social, esquema que parece um esboço da «câmara corporativa» segundo a Constituição Política de 1936.

Resta acrescentar que esta ideia de representação política já pertencia ao Programa para a União Liberal e que foi proposto por Antero de Quental a amigos seus, como Jaime de Magalhães Lima: «Tinha ficado, naquele tempo, em que, sendo a sociedade um organismo, a sua forma política deve ser orgânica, efectiva e não abstracta, natural e não matemática; e que, se uma sociedade, por ser democrática nem por isso deixa de ser sociedade, isto é, um todo orgânico, toda a questão, para as democracias, está em conhecer quais são os seus órgãos naturais, e partir daí para a remodelação política. São as ideias do Oliveira Martins, do Laveleye e já hoje de muitos mais, entre os quais está também o meu amigo. Achei pois que são também ainda hoje as minhas¹¹.»

Sobre o projecto de representação apresentado por Oliveira Martins, Antero escreveu-lhe uma carta em 28 de Agosto de 1878: «V. assentou as bases duma verdadeira teoria de representação nacional, e é a primeira vez que isto sucede desde que há nações e representação¹².»

Noutra carta a Oliveira Martins, de 6 de Novembro, Antero, que estava em Paris, sugere ao seu amigo uma edição em francês do opúsculo: «Tenho hoje aqui relações de certa ordem, que tornam a coisa fácil¹³.»

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ Antero, *Cartas*, ed. cit., II, p. 881 (Vila do Conde, 22 de Maio de 1888).

¹² *Cartas*, ed. cit., I, p. 443.

¹³ *Ibid.*, p. 397.

5.9.10 “Oliveira Martins e a História”

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 83-114.



António Teixeira Lopes, “A História”, escultura do monumento fúnebre a Oliveira Martins (Projeto do Arq. José Teixeira Lopes); Lisboa, Cemitério dos Prazeres; 1898.

Oliveira Martins e a História

1 — Roteiro bibliográfico

Oliveira Martins tem uma bibliografia vasta e variada, e é conhecido sobretudo como historiador, mas considerava-se acima de tudo um homem político, como quem entende que a política é a continuação da História na actualidade. Grande parte das suas publicações são artigos jornalísticos, destinados a intervir nos acontecimentos, havendo-os também de carácter mais teórico e doutrinal sobre os mais diversos temas (económico, literário, técnico, etc.), mas visando obliquamente ou indirectamente a acção.

Os primeiros volumes publicados por Oliveira Martins datam do seu desterro em Santa Eufémia e procuram divulgar a doutrina de Proudhon: a *Teoria do Socialismo* e *Portugal e o Socialismo*. Embora não sendo formalmente livros de História, assentam na teoria da evolução. «A teoria do Socialismo é a evolução», diz a primeira frase da *Teoria*, que traz como subtítulo «Evolução política e económica das sociedades na Europa». O outro volume subintitula-se «Exame constitucional da sociedade portuguesa e sua reorganização pelo Socialismo» e aplica a doutrina à sociedade portuguesa; contém igualmente muito material histórico sobre a propriedade rural e a formação do crédito bancário. Oliveira Martins aderiu a uma tendência geral do seu tempo (e que ainda não acabou no nosso), concebendo a sociedade *sub specie evolutionis*.

Como já notámos, esta tendência concebe o futuro como uma mudança para uma sociedade mais perfeita e pretende contribuir para essa mudança, ao menos verbalmente. «O Futuro chama-se Justiça — a estrada Revolução», diz a *Teoria* na última página. *Portugal e o Socialismo* contém textos legislativos a aplicar depois da revolução, revolução que o Autor julgava iminente: «Escrito com a precipitação que impõe a sucessão vertiginosa dos acontecimentos, a Teoria, etc.¹» Ainda era recente o terramoto da Comuna.

Estes dois primeiros volumes publicados contêm já em embrião toda a obra futura de Oliveira Martins: as suas obras literárias e os seus planos de estadista. Há páginas sobre a história de Portugal, sobre a evolução das sociedades, sobre a história romana, sobre a crítica do Liberalismo, sobre a história ibérica, etc. O grande mentor é Proudhon, se bem que Marx também seja mencionado. São livros que pretendem espalhar sementes apressadamente; por vezes tomam a forma de séries de citações ou cadernos de apontamentos. O leitor não pode furtar-se ao sentimento de estar perante um impetuoso jovem convencido de que é sua obrigação ensinar a boa nova que ainda não é conhecida do mundo. Essa fase vai de 1871 a 1874.

Mas os dois livros mencionados não esgotaram as capacidades de Oliveira Martins. Esta fase, a que chamamos de Santa Eufémia, foi inaugurada pelo ensaio *Os Lusíadas — Ensaio sobre Camões e a Sua Obra em Relação à Sociedade Portuguesa e ao Movimento da Renascença (1872)*, que é o primeiro volume publicado por Oliveira Martins e reeditado em 1892, com alterações, sob o título *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*. Este livro é o embrião da *História de Portugal*, pelo menos da 1.ª parte. A *História de Portugal* até D. Sebastião pode fazer-se como comentário a *Camões, Os Lusíadas...* Este 1.º volume de Martins considera Portugal no quadro da Península e prenuncia a *História da Civilização Ibérica*. A partir de 1580 Portugal é visto no

¹ *Teoria do Socialismo*, p. 322.

contexto europeu e o método historiográfico altera-se, como veremos.

No decorrer de 73 Antero publica no *Diário Popular* de Lisboa uma apreciação amável, mas por vezes crítica, da *Teoria*, à qual Martins responde no *Jornal do Comércio*: o pomo de discórdia é a opinião de Martins sobre a Idade Média. Entretanto, Júlio de Vilhena, jovem universitário de Coimbra, dedicara um capítulo do seu livro *As Raças Históricas da Península Ibérica e a Sua Influência no Direito Português* à influência histórica do Cristianismo, que Martins, «com a mão na massa», resolveu contradizer. Daí resultou a compilação dos textos dos três autores num volume com o título *A Idade Média na História da Civilização* editado em 1925 por Francisco de Assis Oliveira Martins.

A 2.ª fase da obra de Oliveira Martins, produzida no Porto, é motivada por uma conjuntura política e económica: a crise financeira aberta em 1876, crise que obrigou o Estado português a uma suspensão temporária de pagamentos. Oliveira Martins entendeu que era uma oportunidade para criticar o Liberalismo na prática, como já o atacara doutrinariamente. A crise é narrada em pormenor no seu livro *A Circulação Fiduciária (1878)*, que apresentou a um concurso na Real Academia das Ciências de Lisboa. Das mesmas circunstâncias, complicadas com uma eleição geral para deputados, resultaram um opúsculo sobre a *Reorganização do Banco de Portugal (1877)*, anónimo e outro sobre *As Eleições*, de que já falámos, em que se faz a crítica do sufrágio universal (1878).

Pouco depois de se estabelecer no Porto achou-se dirigindo a *Revista Ocidental* com os seus amigos Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, estes em Lisboa. Para o 1.º número desta revista escreveu a introdução sobre «Os povos peninsulares e a civilização moderna». Participou em vários números com crónicas políticas assinadas «Pedro de Oliveira» e com ensaios, nomeadamente «Os poetas da escola nova» (esses que os compêndios designam hoje por «realistas»); Antero (das *Odes Modernas*), Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro — o primeiro estudo crítico sobre essa fase da poesia portuguesa moderna; uma análise

a grande altura de um livro do bispo do Pará, e o estudo «Da moral religiosa entre os Gregos», que suscitou uma troca epistolar de impressões com Antero.

Ao mesmo campo de problemas que o deste último ensaio pertence *O Helenismo e a Civilização Cristã*, editado em Lisboa em 1878. O motivo que está na origem deste livro é a questão religiosa, a grande questão que agitou o século XIX e que já provocara, em 1865, o desconcertante panfleto de Antero *Defesa da Encíclica de S. Santidade Pio IX*. *O Helenismo* é dedicado a Antero de Quental, que nele colaborou com traduções do alemão.

É de 3 de Janeiro de 1879 a carta em que Antero acusa a recepção do Programa da «Biblioteca das Ciências Sociais», aprovando-o, e anuncia tê-lo entregue na Bertrand.

Esse Programa incluía três partes. A 1.ª parte é «A civilização peninsular», de que foram publicados os seguintes volumes: *História da Civilização Ibérica* (1879); *História de Portugal* (2 volumes, 1880); *O Brasil e as Colónias Portuguesas* (1 volume); *Portugal Contemporâneo* (2 volumes, 1881). Com esta obra termina a «civilização peninsular». Segue-se uma parte designada no Programa pelo nome de «Arqueologia», se bem que esse nome não corresponda à matéria; melhor se chamaria «Nomologia», palavra que Oliveira Martins, noutro escrito, acha preferível a Sociologia e que designa as leis espontâneas que regem as associações humanas. O primeiro título é *Elementos de Antropologia (História Natural do Homem)* — 1 volume, 1880 —, onde se expõe a evolução natural até ao aparecimento do homem e em que os mais recentes autores, como Darwin, Haeckel, Lyell, Topinard, Tylor, etc., são analisados e sujeitos a crítica; o segundo título, *As Raças Humanas e a Civilização Primitiva*, é formado por 2 volumes: o primeiro é uma etnografia geral do mundo, seguida de uma descrição das raças da Europa; o segundo apresenta os diferentes estratos civilizacionais desde os selvagens até às civilizações mediterrâneas, algo como uma «embriologia social»; o terceiro título é *Sistema dos Mitos Religiosos* (1 volume, 1882); o quarto título, *Quadro das Instituições Primitivas* (1883), que descreve os diversos tipos de organização social, desde a

família ao Estado, passando pelo clero e pelos juízes, é um dos livros mais notáveis da colecção; o quinto título é *Elementos de Crematística (o Regime das Riquezas)* — 1 volume, 1883 —, que se ocupa da produção, distribuição e circulação das riquezas. Oliveira Martins usou a palavra «crematística», não por preciosismo, mas porque não quis usar a expressão «economia política», por julgar que esse nome estava conotado com a doutrina liberal da oferta e procura. Em 1884 discutiu o conceito de história universal num volume intitulado *Tábuas de Cronologia*, precedido de uma introdução que trata da «teoria da história universal». A Biblioteca culmina em 1885 nos dois volumes da *História da República Romana*, desde as origens até à batalha de Accio, de que saiu vencedor Augusto, o herdeiro de César. Adiante veremos que este volume pertence tanto à série de História como à série de Nomologia.

A partir desse ano de 1885, em que publica *Política e Economia Nacional*, expando uma orientação do governo para o Partido Progressista, Oliveira Martins dá por acabada a «Biblioteca das Ciências Sociais». Em 1889 publica um volume de ensaios diversos intitulado *Portugal nos Mares* sobre o comércio marítimo, a marinharia e as viagens e as pescarias portuguesas. A este volume convém acrescentar *Navegaciones y Descubrimientos de los Portugueses Anteriores al Viage de Colón*, opúsculo onde se reproduz uma conferência lida no Ateneu de Madrid em 24 de Fevereiro de 1892. Em *Portugal nos Mares* destaca-se uma breve biografia de Fernão de Magalhães, muito mais interessante do que a que publicará anos depois o célebre Stephan Zweig. Este estudo revela a atracção que Oliveira Martins sentia pelas biografias, atracção que é confirmada nas últimas obras, que são como que uma ampliação da *História de Portugal* (livros II e III do 1.º volume). A questão com a Inglaterra provocada pelo *ultimatum* motivou da parte de Oliveira Martins uma série de artigos em vários jornais, artigos minuciosos e exaustivos sobre todos os problemas da África oriental, disputada pelos Ingleses, que formaram um volume saído em 1891 com o título *Portugal em África*, com o qual se inaugurava uma nova série nas suas publicações, «Carteira

de um jornalista». As últimas obras de Oliveira Martins são biografias exemplares, retratos de heróis: *Os Filhos de D. João I* e *A Vida de Nun'Álvares*. Este foi o último livro acabado por Oliveira Martins. Depois, só conseguiu deixar o rascunho do 1.º capítulo do *Príncipe Perfeito*, que foi aproveitado para a edição pelo seu amigo Henrique de Barros Gomes.

O 2.º volume de *As Raças Humanas e a Civilização Primitiva* contém uma resposta aos críticos deste livro, críticos que o são também, em parte, dos *Elementos de Antropologia*. São umas dezenas de páginas em que Martins critica filosófica e cientificamente os positivistas que em 1882 se ocuparam destes seus livros: Júlio de Matos, Luís Woodhouse, Augusto Rocha, Eduardo Burnay, Adolfo Coelho. Algumas destas páginas merecem ainda hoje ser lidas, em especial as que põem objecções ao darwinismo (objecções de um género que não é vulgar ouvir num autor português).

2 — A Vontade e a Justiça

Quais os vectores que norteiam o pensamento histórico de Oliveira Martins? Tanto na parte propriamente histórica como naquela a que melhor cabe o nome de «nomologia», algo como uma sociologia evolutiva?

Esses vectores ou eixos são o da Vontade e o da Justiça.

A Vontade (ou Heroísmo) é a manifestação da energia pessoal (que pode tornar-se colectiva). Não tem outro propósito senão exercer-se. É gratuita, como a busca da Beleza. Trata-se de algo irracional, que busca fim em si próprio, como a Arte. O exemplo flagrante do Heroísmo é o que nos dá a Espanha de antes da decadência, e é apoiado nesta ideia que Oliveira Martins refuta as «Causas da decadência dos povos peninsulares», que o seu grande amigo Antero de Quental expusera nas Conferências do Casino².

² Veja nota C no fim do volume.

Este, repetindo Herculano, atribua a decadência dos povos hispânicos a causas determinadas, como o poder absoluto dos reis, o catolicismo pós-tridentino, juntamente com as navegações, as conquistas além-mar (a que Sérgio chamaria a «política de transporte»). Oliveira Martins, pelo contrário, vê nestas supostas causas de decadência os efeitos da maneira de ser própria da Espanha. O Individualismo, o Jesuitismo e as Conquistas «são, agora, [depois do século XVI] fôrmas corrompidas de um grande pensamento já anachronico; e assim, o verdadeiro e unico principio de corrupção está no proprio facto da grandeza anterior»³. Por outras palavras, a Espanha consumiu-se no seu próprio heroísmo. O Heroísmo não tem outro fim senão consumir-se. O contraste com a Inglaterra sublinha esta essência da Espanha. A Inglaterra «digere», a Espanha vive e morre, diz-se e repete-se na *Teoria do Socialismo*, na introdução à *Revista Ocidental*, etc., etc. A Anglofobia é uma constante de Oliveira Martins desde 1870, assim como a rejeição do liberalismo económico. Mas na Espanha, no tempo de Martins, combatia-se, desde as Vascongadas até Cádiz. Os fuzilamentos testemunhados por Goya tinham actualidade. O herói militar continua a distinguir a Espanha como nos tempos do Cid. Diz-se em *A Vida de Nun'Álvares* (1892): «Nun'álvares é porventura o typo culminante da energia propria d'esta nossa raça peninsular iberica, idealista na alma; e affirmativamente heroica [...] Nos tempos modernos ninguém soube a Vida melhor do que nós, os povos da Hespanha: isto é, ninguém affirmou tão superiormente a energia da vontade humana. Ninguem tampouco melhor soube morrer, do que o povo que incarnou em si, paradoxalmente, a theoria da Morte no seio do Eterno»⁴.

Nun'Álvares representava o heroísmo militar e a abnegação mística, dois traços, segundo Martins, próprios da Espanha. Entre os heróis da Espanha contam-se, além dos heróis militares, Carlos V, o espanhol adoptivo, Colombo, o navegador místico,

³ *História da Civilização Ibérica*, 2.ª ed., pp. 264-265.

⁴ *A Vida de Nun'Álvares*, pp. 446-447.

Sarito Inácio de Loyola, o conquistador de almas, e Camões, o grande poeta da Espanha, o cantor da guerra contra os mouros, na qual os Espanhóis formaram e caldearam o seu carácter.

Segundo esta perspectiva, a História é uma série de actos de vontade, irredutível a leis e a um cálculo científico e portanto a uma previsão. Na «Teoria da História», que precede as *Tábuas de Cronologia*, há páginas em que Oliveira Martins nega energicamente o carácter científico da História: «Nós podemos colligir e reunir, como n'um repositório, os factos conhecidos das historias das diferentes sociedades humanas; mas não podemos reduzir todas essas historias a um todo systemático»⁵.

Com efeito, escreve Martins na mesma obra, «se já nas tempestades cosmologicas a determinação das causas e a previsão dos successos é fallível e as mais das vezes impossivel, que vaidade não é querer determinar os motivos, prever as consequencias, quando nos achamos perante o complexo inextricavel dos instinctos animaes dos povos, dos seus instinctos racionaes e das paixões dos homens que lhes servem de orgãos, instrumentos e symbolos, e quando todos esses elementos se agitam no meio já de si permanentemente variavel e movel da natureza ambiente?»⁶. Por isso «Sciencia e historia são termos que se excluem»⁷.

No encontro e desencontro de tão variáveis e inumeráveis factores é inevitável a emergência do Acaso, isto é, o encontro de acontecimentos de ordens ou séries ou sequências inteiramente independentes, ou que seguem independentemente o seu caminho. O exemplo mais espectacular de intervenção do Acaso para Oliveira Martins é a morte do príncipe D. Afonso, que, nos cálculos de D. João II, devia herdar os reinos de Portugal e de Castela, unindo os dois impérios. Este acaso mudou os destinos do mundo.

«O funesto acaso da queda de um cavallo matando o príncipe Affonso (1491), foi para D. João II como o tiro do caçador,

quando n'um instante precipita, ás voltas, o passaro que de asas pandas vogava, inebriado, no oceano do ar e da luz. O largo vôo do falcão estacou, e todas as illusões se apagaram, diante do cadaver gelado do príncipe, casado de um anno.»⁸

Vista nesta perspectiva, a História é uma sucessão de vontades favorecidas ou contrariadas por acasos. Pode dizer-se que os capítulos do 1.º volume da *História de Portugal* são as biografias dos reis e nisso não há diferença entre o esquema deste livro e o de *Camões, Os Lusitadas...*, donde ele, como já vimos, nasceu. «O fraco rei faz fraca a forte gente»: este verso camoniano podia encabeçar o capítulo II do 1.º volume. A história é uma sucessão de vontades, como na Bíblia a história do povo hebraico é uma sucessão de heróis — patriarcas e profetas — interrompida a espaços pela vontade de Deus (o combate entre Jacob e o Anjo é a expressão mais sublime dessa luta). Oliveira Martins, sensível ao verso e reverso das coisas, teve consciência desta concepção bíblica da história: «Para os Hebreus [...] o Universo é a vontade, e a Graça a expressão teológica do querer absoluto»; mas, em opposição a esta face das coisas, voluntária e voluntarista, ele sentia também o que há de ordenado, regular e legal na marcha da sociedade.

A esta História *legal* não chamava ele História, antes «Nomologia», cujo modelo (se bem que não o nome) se encontrava no *Espírito das Leis* de Montesquieu: a nomologia era a realização progressiva da Justiça nas relações humanas, realização necessária e total, independente das eventualidades da História heróica. Escrevia ele em 1875: «Para os gregos o Fado é a expressão da necessidade organica das cousas; é a Ordem, concebida como sistema de leis que regem o Universo espiritual e phisico; é aquillo a que o nosso tempo [...] chama Justiça; e que a philosophia da natureza denominou já *determinismo*»⁹.

⁵ *Tábuas de Cronologia*, pp. XI-XII.

⁶ *Ibid.*, pp. X-XI.

⁷ *Ibid.*, p. XI.

⁸ *História de Portugal*, 2.ª ed., p. 180.

⁹ *Revista Ocidental*, II, p. 567.

Embora não sendo uma cadeia de eventualidades como a História, a Nomologia segue uma evolução: «Por nomologia (ciência das leis) entendo aquilo a que hoje se chama, sem critério e com barbarismo, sociologia. É a ciência que nos ensina como, de que modo e por que vias as sociedades passam invariavelmente, v. g. do comunismo primitivo, se nos referirmos à propriedade, para o regalismo em que tudo pertence ao soberano; daí para o feudalismo, em que a soberania se fragmenta e com ela a propriedade; do feudalismo para o individualismo em que a propriedade é o distintivo do cidadão; daí finalmente, por uma inversão de processo, para o colectivismo, aspiração hodierna das democracias e que parece ser neste ramo o termo da história social¹⁰.»

O «colectivismo» a que tende a evolução nomológica chama-se também Justiça, que, noutra linguagem, se traduz por Socialismo. «O Futuro chama-se Justiça — a estrada Revolução», lê-se na *Teoria do Socialismo*, segundo já citámos.

Como dissemos, este percurso para a Justiça é independente da História, embora conduza ao mesmo resultado final.

A História é uma luta pela vida, «se a História é, como dizia Hobbes, a guerra de todos em tudo», irredutível a leis como as da Física, portanto imprevisível. Mas nessa luta tanto vencedores como vencidos «vão cumprindo, sem o saberem, sem o quererem, acções eminentemente justas»¹¹.

Em carta de Santa Eufémia, como vimos, Oliveira Martins perguntava a Alexandre Herculano qual a sua opinião sobre a ideia da «lógica da História». Pela resposta, sabemos que Herculano, em História, só acreditava nos «factos». Anos depois, em 1884, vemos, nas *Tábuas de Cronologia*, que Oliveira Martins chegara à mesma conclusão, até ao ponto de negar a ideia de «História Universal». Os seus argumentos são, em parte, os do mestre. «Os systemas de *história universal*, pois, resumem o mundo a um acanhado pedaço de terra, e a humanidade aos

¹⁰ *Dispersos*, II, p. 38.

¹¹ *A Circulação Fiducidria*, 3.ª ed., p. 202.

européus»; é a «história das colmeias humanas estabelecidas em éras remotas em torno do Mediterraneo, na Africa e na Europa.» Essa parte da humanidade continua a civilização dos Assírios e a dos Egípcios e, chegada à Europa com as invasões dos Arianos, dela se formaram as civilizações grega e latina, depois o Império Romano, que fundiu esses povos num destino comum. Dentro deste grupo de nações de origem idêntica, instituições semelhantes, vizinhas no território, é possível resumir a história comum nalgumas datas culminantes, como 1453 (tomada de Constantinopla), 1517 (manifesto de Lutero), 1648 (Tratado de Westfália), 1789 (Revolução Francesa). Há, evidentemente, uma história solidária entre estas nações.

«Chamar-se-ha porém a isto *história universal*, ou *systema da história*? Que faziam entretanto o sem numero de nações espalhadas pela Asia, pela Africa? Que papel representam n'esse banquete universal?»

A «história universal» ainda não existe. «O *systema da historia universal* está pois no desenrolar epico da marcha conquistadora dos arianos, submettendo a si ou exterminando todas as colmeias ou sociedades humanas...»; quando tiver terminado essa marcha conquistadora, quando estiverem submetidos aos Arianos ou exterminados todos os outros povos, «então as historias dos povos sobre a terra estarão unificadas, reduzidas a um só *systema* [...] então será exacta a expressão de 'história universal', termo com que erroneamente se tem denominado a historia do dominio crescente da sociedade aryana sobre todas as demais sociedades humanas¹².»

Este texto contém uma revelação inesperada: para Oliveira Martins, «história universal», que se tornará possível quando os Arianos tiverem completado o seu domínio no mundo, exprime na realidade o conceito de história *mundial*, isto é, a história de um povo que dominará os outros. A história mundial não é um sistema conceptual, é um facto empírico.

¹² *Tábuas de Cronologia*, pp. XII, XIII, XVII e XVIII.

Oliveira Martins, como Antero e como, em geral, a tertúlia de Coimbra e de Lisboa, foi um adepto do hegelianismo, como o fora Proudhon, mas esta formação não resistiu em Oliveira Martins às objecções de Herculano, nas cartas escritas de Vale de Lobos para Santa Eufémia.

Há, no entanto, dentro dos factos conhecidos, certas repetições, a que não podemos chamar *Leis* mas *fenómenos*, como a acção unificadora das regiões fronteiriças a que os Germanos chamavam *markas* e dos povos aguerriados e mais ou menos bastardos que, nesses pontos ameaçados por bárbaros, eram forçados a uma tensão militar constante, a Prússia e a Áustria, sentinelas alemãs contra os Húngaros e contra os Eslavos. Oliveira Martins podia ter mencionado também, *mutatis mutandis*, os Portugueses e os Castelhanos na fronteira contra os mouros. Trata-se de «fenómenos» que atestam tendências. Entre elas inclui Oliveira Martins «o papel que tem no engrandecimento de uma nação a *invenção* de um tipo social novo, ou difusão do das nações circunvizinhas, e a organização militar que necessariamente se deduz dele». Assim, o sistema político «cesarista» (*sic*) dos Macedónios, que se impôs ao sistema federativo das cidades gregas. A «pátria» ou «nação» é também um tipo social novo que permite a Roma derrotar, sucessivamente, Pirro, Cartago e os povos do Oriente e do Ocidente. Modernamente, a Alemanha unificada por Bismarck e também «cesarista» pôde agregar a poeira de pequenos Estados alemães e derrotar a França em 1871. Estes fenómenos cíclicos não são leis como as da Física, mas repetem-se como os nós das canas ou como os rebentos das árvores, quando a ocasião se proporciona.

Oliveira Martins não pensava os factos históricos em termos de física, mas em termos de biologia. Isso distingue radicalmente o seu pensamento do marxismo, que é rigidamente sistemático e que admite uma relação de causa e efeito entre a *infra-estrutura*, que é «material», e a *supra-estrutura*, que, por o não ser, não passa de um *epifenómeno*, isto é, não tem realidade própria. Para Marx a sociedade é um automatismo com várias peças; para Martins é uma árvore nascida de uma semente.

Na História, como na Biologia, segundo Martins, os seres têm uma virtualidade própria; que nós podemos, se quisermos, interpretar, entre outras coisas, como uma virtualidade racial. Os Romanos criaram o Estado-nação e o Direito porque possuíam superiormente a capacidade de *abstracção*, inerente às tribos que habitavam as colinas da margem esquerda do Tibre e que dali se transmitiu aos povos da Europa. Os Semitas criaram o Monoteísmo, mas Martins não acolhe a ideia (corrente no seu tempo) de que o Monoteísmo é um produto do deserto.

A História é o encontro e desencontro de partículas como as dos gases, mas a Nomologia na escala da Humanidade está inscrita nas virtualidades de cada ser humano: «o instinto mais poderoso dos homens, e o principio de toda a evolução social, como o observou Tocqueville, é a igualdade — e o signo do progresso está na equalização crescente das condições dos diferentes membros da comunidade»¹³.

O que não obedece a leis é o «dinamismo histórico», comparável nisto à teoria cinética dos gases. Mas «há um corpo de leis fixas, tão fixas como as da física, embora sejam mais emaranhadas e mais complexas: um corpo de leis que constituem a nomologia e a que obedecem todas as sociedades na sua historia, isto é, no desenvolvimento das fases sucessivas da sua existência»¹⁴.

«Leis a que obedecem todas as sociedades na sua história», escrevia ele, mas logo, lembrando-se de que a História é um conflito de vontades e de arbtrios sem lei determinável (*bellum omnium contra omnes*, Hobbes), acrescentou «isto é, no desenvolvimento das fases sucessivas da sua existência». Poderíamos dizer, utilizando uma linguagem mais recente, que a História é diacrónica e que a Nomologia é uma série de cortes sincrónicos ou fases (o que só em parte corresponde à mesma ideia).

¹³ *Ibid.*, p. XXXVII.

¹⁴ *Dispensos*, II, pp. 38-39

Ambas as teorias, a do arbítrio e a da legalidade da História, têm forte expressão em Oliveira Martins, que era muito sensível ao verso e ao reverso das coisas. A *História da República Romana*, cujas últimas páginas são tão dramáticas, é a conclusão da sequência nomológica exposta na «Biblioteca das Ciências Sociais». Lê-se no prefácio deste livro: «O desenvolvimento das sociedades tem por nervo o instinto de igualdade; tem como primórdios as formas patriarcaes ou consanguineas fundando na família o principio de cohesão ou de authoridade. D'este ponto de partida, a vida civil subalternisa por gradações successivas o principio familiar e apparecem as magistraturas electivas substituindo as hereditarias. Depois batem-se em brecha os privilegios de classe fundados no direito exclusivo do conhecimento das leis: escriptos os codigos, está dado o grande passo para a conquista da igualdade civil, atraz da qual vem rapidamente a politica. N'esse momento a sociedade reconhece a illusão de todas as successivas campanhas: os ricos e os pobres vêem-se inimigos e cada vez mais differenciados por um desenvolvimento da actividade chrematistica fomentada á solta enquanto o povo andava preocupado com a reivindicacão dos direitos politicos. Denuncia-se então a crise para a qual sociedade nenhuma achou ainda soluçã satisfactoria.

Taes são os traços geraes da evoluçã nomologica¹⁵.»

A primitiva forma de organizaçã é o parentesco. O chefe é o avô, a agremiaçã é o clã. Mas a vizinhança de clãs diferentes traz a organizaçã baseada no território; as leis, que eram pessoais, passam a ser territoriais, os costumes são substituidos pelas leis escritas, os membros dos primitivos clãs passam a constituir uma nobreza hereditária que se erige em classe governante. Mas tornam-se cada vez mais numerosos os bastardos, adventícios e forasteiros que pouco a pouco adquirem os direitos de cidade, inicialmente exclusivos dos patrícios. Primeiro os civis, depois os políticos. Passa portanto a haver quatro grupos na cidade: os patrícios que enriqueceram e os que empobreceram; os plebeus pobres

¹⁵ *História da República Romana*, 1987, p. XXXVI.

e os plebeus ricos. Finalmente ficam os ricos e os pobres, que lutam entre si. Em Roma, Sila estabelece a ditadura dos patrícios, Mário apoia-se na plebe. Mas ambos tinham ao seu serviço as forças armadas. O poder efectivo pertence às forças armadas comandadas pelo ditador. *Imperador* quer dizer comandante de tropas. Uma luta suprema opõe Pompeu e César. Segundo Oliveira Martins, César é quem resolve o problema dos pobres e instaura o Cesarismo, uma monarquia absoluta e centralizadora fundada na democracia, isto é, na plebe. César, o herói máximo de Oliveira Martins, encontrou uma solução *pessoal*, isto é, conjuntural, para as lutas entre ricos e pobres, que se repetiam no século XIX. Segundo ele, não se encontrara ainda uma solução estrutural e definitiva. O homem forte que encarna em César era uma antecipação de Lenine, Estaline, Hitler e outros, e que já no tempo de Oliveira Martins se realizava em Bismarck. Já nas *Tábuas de Cronologia* estava escrito: «[...] a política protectora do cesarismo socialista se levanta como o typo mais adequado de governo das grandes nações¹⁶.»

A *História da República Romana*, que é a coroa da «Biblioteca das Ciências Sociais» e que é uma das mais notáveis histórias romanas que se produziram na Europa (infelizmente pouco lida em Portugal), representa um encontro dos dois eixos principais da historiografia de Oliveira Martins: encontro da Vontade, personificada em César, e da Justiça, realizada nas suas leis protectoras dos pobres; da História, como expansão da vontade heróica, e da Nomologia, que tem por tema a lei universal da democratização.

Neste livro a Vontade e a Justiça não são contraditórias, porque a Justiça é estabelecida pelas leis que uma Vontade arbitra. É a Vontade que impõe as leis igualitárias. É preciso que a espada de Alexandre corte o nó górdio. O projecto político de Oliveira Martins era um cesarismo, isto é, um autoritarismo que obrigasse ao cumprimento de leis igualitárias, uma vontade que decretasse a Justiça, em suma, o Socialismo. Na teoria da História e da

¹⁶ *Tábuas de Cronologia*, p. XXX.

sociedade Oliveira Martins levanta uma infinidade de problemas que não consegue resolver. Ele teve a consciência de que o problema da teoria da realidade é insolúvel, como o da quadratura do círculo. A páginas tantas da *História da Civilização Ibérica* lê-se esta expressão para caracterizar o regime natural ou nativo deste país: «uma democracia, a que a monarquia preside»¹⁷. Este regime quimérico era contraposto ao parlamentarismo aristocrático inglês.

3 — A História ibérica

A História, ou mais propriamente a historiografia, tem um lado transcendental. Há oceano para além da orla branca de espuma. Nem tudo é historiável, nem tudo em História é redutível a fenómeno. Há uma parte da História que não aparece no acontecer e muito menos no acontecido.

Esse reverso hipotético pode imaginar-se de várias maneiras: ou como intervenção divina no mundo terrestre (assim a expôs Santo Agostinho na *Cidade de Deus* e mais tarde Bossuet no *Discours sur l'histoire universelle*, livro citado por Oliveira Martins com certa frequência), ou postulando a existência positiva de um ser colectivo feito de moléculas individuais, uma espécie de «grande animal», como diz Martins, invisível para nós porque fazemos parte dele. Podemos também considerar como transcendental o processo que se desenvolve de forma imanente na Nomologia em direcção à realização da Justiça na sociedade.

Independentemente deste ponto de vista, Oliveira Martins quis realizar uma «história total», de que tanto fala baldadamente a historiografia francesa do nosso século, embora seja francês um dos seus grandes precursores — Michelet.

A *História da Civilização Ibérica* é uma tentativa de História total em que se pretende dar o verso e o reverso (o corpo e a alma)

¹⁷ *História da Civilização Ibérica*, 2.ª ed., p. 162.

da Espanha através das suas instituições, dos seus acontecimentos e das suas personalidades: «Tomámos ahi a sociedade como um individuo e procurámos retratá-la phisica e moralmente»¹⁸.

Já que mencionamos uma entidade chamada Espanha, importa estabelecer a relação entre Espanha e Portugal. Lembramos que na Idade Média, e ainda em Camões, «Espanha» designa a Península. Oliveira Martins escreve, de passagem, que a Espanha com Portugal constitui uma nação, embora em regime político *dual*, o que pode significar que os dois países constituem uma unidade cultural e que, por sinal, têm o mesmo poeta épico, Camões, formando dois corpos animados por um só espírito, que se resume na palavra «heróismo». No entanto Martins admite uma diferença psicológica entre os dois países: «A sua [portuguesa] melancolia ingênita, opposta diametralmente á ostentação castelhana, fôrma a base do caracter de Vasco da Gama, o heroe dos *Lusíadas*»¹⁹. «Há no genio portuguez o quer que é de vago e fugitivo, que contrasta com a terminante affirmativa do castelhana; ha no heroismo lusitano uma nobreza que differe da furia dos nossos visinhos; ha nas nossas letras e no nosso pensamento uma nota profunda ou sentimental, ironica ou meiga, que em vão se buscaria na historia da cultura hespanhola, violenta sem profundidade, apaixonada mas sem entranhas [...] Funebre e tragica sempre, a historia hespanhola differe da portugueza, mais propriamente épica; e as differenças da historia traduzem as dessimelhanças do caracter»²⁰.

Qual a origem destas «dissemelhanças»? Oliveira Martins não se atreve a assinalar-lhe factores étnicos ou geográficos. E conclui este capítulo pelas palavras: «Paz do esquecimento a todas as chimeras!»²¹.

As «quimeras» são os Celtas, a que pertencem os Lusitanos, de que se voltará a falar na *História de Portugal*.

¹⁸ *História de Portugal*, 2.ª ed., vol. I, «Advertência», p. 2.

¹⁹ Camões, *Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, ed. de 1891, p. 290.

²⁰ *História de Portugal*, 2.ª ed., I, p. 6.

²¹ *Ibid.*

A origem de Portugal está nele mesmo, na vontade dos seus homens. Oliveira Martins dá uma resposta terminante a esta questão: «a vontade dos homens pôde sobrepujar as tendencias da natureza»²². A emergência de Portugal é uma realização da vontade. Esta já tinha sido a resposta de Alexandre Herculano, e Oliveira Martins repetiu-a desde o seu primeiro livro, *Os Lusitânicos — Ensaio sobre Camões e a Sua Obra...* (Porto, 1872), que, como já dissemos, é uma forma embrionária do 1.º volume da *História de Portugal*. Esta posição anti-racial e, de maneira geral, antideterminista, que dá a primazia a um factor interno incoercível contra o condicionamento externo, foi aplaudida por Antero, logo em 1872, e serviu-lhe de pretexto para criticar o «moçarabismo» de Teófilo. Segundo este, a história de Portugal consistia na dominação sobre uma raça de oprimidos, os «moçárabes», de uma raça opressora, os invasores visigodos. Como já Herculano mostrara, os moçárabes não eram raça alguma, antes a população cristã dos territórios ocupados pelos árabes, mas essa dialéctica de opressores-oprimidos convinha à campanha republicana, que pretendia falar em nome do Povo, oprimido pela Corte e pelo Rei. Para Teófilo era simples: Povo = moçárabes; Governantes (fidalgos, ministros, etc.) = visigodos. As ideias simples e maniqueístas têm a vantagem de ser acessíveis à maioria, e esta dava uma legitimidade histórica a um partido da actualidade.

Quanto às origens de Portugal, a opinião de Martins foi que o reino de Portugal era uma nação forjada contra a história e contra a geografia, cuja legitimidade residia unicamente na vontade da sua gente. Esta foi sempre a sua posição, embora ele, nisto como em tudo o mais, fosse um espírito pouco convicto.

Durante a Idade Média Portugal é um dos vários reinos que se formam espontaneamente na Espanha. A sua fundação como nação data da dinastia de Avis, que foi confirmada na batalha de Aljubarrota e eleita, por assim dizer, nas cortes de Coimbra: «a independência da nação não proveio de factos naturaes, porém

²² *Ibid.*, p. 15.

antes dos actos de vontade dos seus homens [...] A independência dos povos assenta sobre tudo na vontade colectiva: tal foi a base da nossa»²³.

Oliveira Martins fala frequentemente do nosso génio «céltico», patente sobretudo no sebastianismo e na «tentação do mar», que poderia ser uma lembrança inconsciente da Atlântida, mas fala com todas as galas do seu estilo; faz isso num tom ostensivamente literário, como quem conta um conto: «Os sonhos cheios de encanto e melancolia, por tão longos tempos embalados pelo incessante murmurio do mar bretão e pelo ciciar das florestas druidicas; o carinho da natureza pelo homem, traduzido n'essas lendas piedosas em que os animais fallam, os passaros vêm fazer os ninhos na mão dos santos, e a voz das fadas se mistura com o ramalhar das arvores e o murmurar das aguas; esse vaporoso e encantador botão da alma celtica, porventura desabrochava no espirito nacional portuguez quando [...]»²⁴.

Encontramos nesta ideia a tendência de Oliveira Martins para ver o outro lado das coisas, para fantasiar o invisível que ele sabe existir, mas que não conhece. Ele é o contrário de um espírito unilateral, embora se tivesse formado como autodidacta na «universalidade da vida». O seu tom demasiado afirmativo, sobretudo nos primeiros livros, é uma rigidez que disfarça a indecisão, a indeterminação ou a confissão de uma ignorância íntima e honestamente assumida.

«Metade da historia portugueza está, portanto, escripta na *Historia da civilização ibérica*: a metade que trata da vida da sociedade, como um ser organico e moral»²⁵.

A diferença mais flagrante para o leitor entre a *História de Portugal* e a *História da Civilização Ibérica* está em que a *História de Portugal* é uma sequência de crimes e de actos reprováveis, ao passo que a *História da Civilização Ibérica* «respira um

²³ *Ibid.*, pp. 38 e 39.

²⁴ *Ibid.*, p. 36.

²⁵ *Ibid.*, p. III.

entusiasmo optimista». Esse contraste vem de que a *História da Civilização Ibérica* é a história de um sistema de instituições e ideias e a *História de Portugal* é a história das acções dos homens, que padecem dos defeitos das coisas humanas. A *História da Civilização Ibérica* foi escrita sob a influência do idealismo de Hegel: «Na esfera dos movimentos de instituições e ideias, na categoria da vida social, as acções dos homens são sempre absolutamente excellentes; porque a supremacia da sociedade sobre o individuo consiste no facto da existencia de uma consciencia superior da Idéa, no organismo que se diz sociedade²⁶.»

A relação entre os dois livros poderia exprimir-se nestes versos dos *Passos da Cruz* de Pessoa:

*O teu gesto completo, lua fria
subindo, e em baixo, negros, os juncais²⁷.*

Os factos e os homens são os «negros juncais», a ideia imortal é a «lua fria subindo». A *História da Civilização Ibérica* é a história do conceito hegeliano da Espanha; a *História de Portugal* é a história da

*Vida, metade de nada,
[que] morre.*

4 — *A História de Portugal: introspecção de um país*

Os três grandes livros sobre Portugal são *Os Lusíadas* de Luís de Camões, a *História de Portugal* de Oliveira Martins e *Mensagem* de Fernando Pessoa.

Os Lusíadas são um relato da viagem à Índia baseado na *Década I* de João de Barros, relato apresentado como ilustra-

²⁶ *Ibid.*, p. v.

²⁷ *Passos da Cruz*, IV.

ção de uma acção alegórica de conjunto, que traduz a «moral da história». Este relato contém, por sua vez, quadros em que se apresentam factos passados ou futuros em relação à viagem referida. O relato, ou melhor, os relatos históricos d'*Os Lusíadas* (excluindo a acção alegórica que ilustram) podem considerar-se, segundo os critérios da época de Camões, como obra de historiografia.

A historiografia, nessa época, era um ramo da retórica. O importante no género historiográfico era apresentar convincentemente os personagens e as suas motivações, as relações entre personagens, as condições e o meio em que se moviam. Não interessava a exactidão pontual; não se pede a um drama que as palavras proferidas pelos actores refiram textualmente as dos personagens representados. O que se pede é que sejam eloquentes e correspondam verdadeiramente às situações e caracteres referidos. Ainda hoje esta regra se aplica à ficção romanesca sobre tema histórico, que tem em nossos dias exemplos notáveis, como *Chesapeake* e *The Covenant* de James Michener.

Durante séculos *Os Lusíadas* foram a principal informação sobre a história de Portugal à disposição da maioria dos Portugueses, e já vimos que o relato histórico de Camões é a principal base em que assenta a *História de Portugal* de Oliveira Martins.

Quanto ao terceiro livro, a *Mensagem*, é a condensação em mitos da narrativa de Oliveira Martins, principalmente. Não pertence ao género historiográfico como as outras duas obras; é um conjunto de odes inspiradas por elas.

A antiga discussão sobre se a historiografia é um ramo do saber ou da Retórica justifica-se largamente, como vimos, e o tempo entretanto decorrido não lhe tirou a razão de ser. O «saber» é o que resulta de compilações anteriores conservadas na memória oral ou escrita; a Retórica é patente na apresentação desse material. Um terceiro modo de historiografar veio somar-se aos dois indicados: é o discurso teológico ou filosófico que procura um nexó entre acontecimentos que «explique» a sua sucessão. Começando pelo *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet, em que a explicação é a vontade de Deus, chega-se ao *Cours sur l'histoire*

de la civilisation en Europe de Guizot, em que se procura ligar os acontecimentos históricos por uma racionalidade humana. Este último modo era um ramo da «filosofia social».

Distinguimos entre *história* e *historiografia*: esta é a narrativa do passado, aquela a busca e a crítica dos elementos que serviam de estofa a tal narrativa. Em rigor a História é uma actividade que nasceu depois da Renascença. Ela não é um género literário, ao passo que a historiografia não pode deixar de o ser. Em Alexandre Herculano percebe-se perfeitamente a diferença entre história e historiografia: os documentos estudados nos quatro volumes da sua *História de Portugal* constituem andaimes para um livro que foi intentado, mas que nunca chegou a ser executado; diversamente, o *Monge de Cister*, apresentado sob a forma de romance, é uma obra de historiografia em que se oferecem ao leitor não só a intriga política, mas também o sistema de instituições, as formas de comportamento, as tensões entre grupos sociais, os usos e até a linguagem da época estudada. Foi pelos romances históricos de Herculano (e seus imitadores) que os Portugueses aprenderam a história de Portugal. O romance histórico tinha o seu lado instrutivo, como uma informação verídica, ou pelo menos verosímil, sobre o passado. O modelo do género eram os *Récits des temps mérovingiens* de Augustin Thierry, que pretende ser «un travail d'art en même temps que de science historique», no dizer do próprio autor. Nestes *récits* altamente romanescos aprendeu-se mais história do que em muitos livros didácticos.

Oliveira Martins não fugiu à regra: começou por um romance histórico ardentemente patriótico (*Phebus Moniz*, 1867), em que se faz a apologia da independência de Portugal numa época em que estava ameaçada, no tempo histórico, pelas tropas de Filipe II e, no tempo em que foi escrito, pelos manejos de Saldanha e do general Prim. Mais tarde este livro será retirado da circulação.

A primeira obra de Martins que se apresenta como historiografia, e não já como novela ou teatro, é a *História da Civilização Ibérica*. É constituída por ensaios de «filosofia social» sobre as origens, formação e instituições da «Espanha» (que abrangia Portugal), intercalados por biografias em que o retrato psicológico

dos heróis considerados tem o lugar primacial. Entre outras, como já dissemos, há as biografias de Colombo, de Carlos V, de Inácio de Loyola e de Camões. No estudo das instituições sociais hispânicas o autor baseia-se largamente na *História de Portugal* de Herculano. Já vimos que a *História da Civilização Ibérica* não é uma história narrativa de Espanha (= Ibéria), mas uma apresentação da ideia de Espanha. Poderia chamar-se «Retrato de Espanha»²⁸.

Dado esse retrato, «resta caracterizar o que ha de particular na historia portugueza; resta fazer viver os seus homens, e representar de um modo real a scena em que se agitam [...] Primeiro [na *História da Civilização Ibérica*], bastavam o conhecimento e o pensamento; um para nos dizer como foram as cousas, outro para nos indicar o principio e o systema da civilisação. Agora carece-se de faro especial, da intuição historica, e d'um estylo que traduza a animação propria das cousas vivas.» Estas palavras figuram na «Advertência» da *História de Portugal* (citamos pela 2.ª edição). Esta tentativa de reprodução do vivo pertence, evidentemente, ao domínio da arte, da mesma maneira que um filme.

A *História de Portugal* nas edições publicadas em vida do autor é uma obra em dois volumes: o primeiro abrange a fundação, crescimento e expansão do reino de Portugal; o segundo a decadência e morte dele na batalha de Alcácer Quibir, seguida da entronização de Filipe I (de Portugal). Com a Restauração não é o reino antigo que ressuscita, mas um reino novo e diferente, que vem ocupar o mesmo espaço geográfico e cuja existência depende, não já de si mesmo, mas do «equilíbrio europeu». A morte de Portugal manifesta-se no sebastianismo que «é uma prova póstuma da nacionalidade»²⁹.

Esta expressão não é uma simples frase, um simples efeito de retórica, antes resume um pensamento profundo, é quase a chave da *História de Portugal*. «Nacionalidade» significava para Mar-

²⁸ Nesta época usava-se o termo «civilização» (de origem francesa) onde hoje usamos a palavra «cultura» (provinda do alemão).

²⁹ *História de Portugal*, 2.ª ed., vol. II, p. 57.

tins uma entidade étnica, um embrião de nação: eram «nacionalidades» a Escócia, a Irlanda (no seu tempo) ou a Bretanha francesa; nacionalidade, como raça, participa da natureza. «Nação» já é uma entidade política, forjada pela vontade dos homens, como Portugal, a Espanha ou a França³⁰. A *nação* portuguesa fora criada a partir de três *nacionalidades*: os Galegos («onde corria muito sangue suevo»), os Celtas da Lusitânia e, pelo sul, os Turdetanos («onde corria muito sangue berbere»). O império português correspondia à expansão de uma *nação* no mundo; o desaparecimento dessa *nação*, que era uma estrutura política, deixa à solta o génio natural da *nacionalidade*, isto é, o dos «lusitanos», que são celtas. «Era essa alma [a celta ou lusitana], na sua candidez ingenua, que agora, — tombado por terra o edifício imperial, desconjunctado e condemnado o systema de idéas patrióticas que desde o XIV seculo tinha dado vida á nação, — rebentava em soluços; buscando no seio da natureza, onde se acolhia, uma salvação que não mais podia esperar das idéas, dos systemas, dos heroes e dos imperadores, em quem tinha confiado por dois seculos³¹.»

Oliveira Martins serve-se do mito do rei Artur para apoiar o seu pensamento sobre o sebastianismo: «[...] quando vemos que D. Sebastião se transforma n'um rei Arthur, escondido na ilha viçosa dos bardos, — somos, com effeito, levados a suppôr que o elemento etnicamente dominante nas populações é em Portugal celta, pois que os seus ingenuos e espontaneos fructos têm a côr e a fórma dos productos dessa raça³².»

Aqui surpreendemos Oliveira Martins em flagrante no acto de utilizar o mito para manifestar o reverso da História que ele presentia, mas que lhe era oculto.

A história do Sebastianismo inclui várias continuações e «encarnações». A última conhecida por Oliveira Martins, tal como figura no *Portugal Contemporâneo*, é D. Miguel (poderíamos hoje

³⁰ *Política e Economia Nacional* (1885), p. 28.

³¹ *História de Portugal*, 2.ª ed., vol. II, p. 59.

³² *Ibid.*, p. 57.

acrescentar, nesta linha, Sidónio Pais). E houve também as que os historiógrafos oficiais ou officiosos designam por «falsos D. Sebastião», propriamente «embusteiros» — o «rei de Penamacor» e o «rei da Ericeira». Ambos foram aclamados pelo povo e justicados pela autoridade. Oliveira Martins não foi tão sumário como os historiadores encartados no seu julgamento. Prestou mais atenção aos factos: «Não são os dois reis da plebe impostores, nem charlatães: ou também Jesus foi uma e outra cousa. Não são, como o prior do Crato, pseudo-messias, políticos cheios de manhas e atrevidas artes: são homens simples, como é simples o povo que os acclama e segue. Por um mysterio, vedado á razão, encarnou em ambos a alma colectiva e são verdadeiros christos nacionaes. Não se arrogam a si esse titulo, como também Jesus o não fez; mas quando lhes dizem: és o rei! elles crêem; como Jesus acreditou, quando lhe disseram: és o filho de David³³.»

Esta aceitação do «mistério vedado à razão», pelo qual «a alma colectiva» «encarnou» num e noutro personagem, revela uma coragem rara em qualquer historiador, para mais num que fora educado em ambiente positivista. Só que Oliveira Martins não aceitou que o Positivismo amputasse a sua historiografia para a meter num leito de Procusta.

Depois de Oliveira Martins não é possível ignorar o sebastianismo como tendência e motivação colectiva nacional. António Sérgio arremete em vão contra ele a sua lança de Quixote. Já na altura da publicação da 1.ª edição da *História de Portugal* houve quem criticasse a inclusão desse tema no livro. Na sua *Resposta aos Críticos da História de Portugal* publicada como apêndice à 2.ª edição, Oliveira Martins reconhecia que era a primeira vez que tal acontecia e dizia também que essa era uma das grandes descobertas do seu livro³⁴. Decerto o «sebastianismo» não é o que costuma designar-se por um *facto*; como pode ser relatado por um historiador positivista?

³³ *Ibid.*, p. 54.

³⁴ Nota E no fim do volume.

O pano desce sobre a história da «nação» e segue-se outro cenário com outros personagens. Ao passo que a primeira parte da obra é narrativa e se fundamenta em fontes narrativas, nomeadamente Fernão Lopes, a segunda parte é dramática e apresenta no palco personagens permanentes e exteriores que são o Jesuíta, o Inglês e o Bragança. A segunda parte da *História de Portugal*, que é a história da decadência, torna-se um panfleto contra esses três personagens. O Portugal que pretensamente ressurgiu foi fabricado de fora para dentro pela pedagogia dos Jesuítas, foi sustentado no plano internacional pela Inglaterra — que necessitava de uma testa de ponte contra a Espanha e que, ao mesmo tempo, pelo tratado de Metween, encontrou um parceiro a colonizar pela sua indústria — e foi presidido por um boneco obediente, o Bragança. O carácter dramático desta parte da *História de Portugal* é por vezes formalmente anunciado: «Agora, a victoria de 1667 e a paz com a Hespanha, — que desembaraça os movimentos dos actores, — colloca, evidentes na scena, o rei, o jesuíta e o inglez; o strapa, o mestre e o judeu. Esta é trindade augusta que vae reinar em Portugal, — uma necropole³⁵.»

O ouro do reinado de D. João V presta-se a cenários deslumbrantes, como o da cela reluzente de madre Paula, escrínio dos amores do rei com a freira, e os próprios acontecimentos, por vezes burlescos, prestam-se a ser explorados por um autor de panfletos («a comedia repugnante da *Causa de nullidade*»³⁶ do casamento de D. Afonso VI). Por vezes o historiador não pode conter o seu espírito de justiceiro: «Foi isso o que o reinado, beato e devasso, de D. João V veio mostrar, patenteando um systema de costumes ridiculos e nojentos³⁷.»

O Bragança é talvez o alvo mais fácil do historiador: «É uma serie de doidos, de maus, ou de idiotas, levados pelo braço dos negociantes jesuítas e inglezes [...] disseram-se reis de um reino

que era uma sombra, animada por um unico sonho vivo: o sebastianismo³⁸.»

E logo se segue o retrato torpe do Bragança típico — D. João VI: «D. Maria I endoideceu de todo; e na scena portugueza levantou-se a espessa figura do principe regente, com o seu olhar vago, na immovel contemplação da regia ociosidade; bocejando em permanencia, a assistir, com as mãos nos bolsos, indifferente e passivo, ao definitivo desabar ruinoso do carcomido edificio da nação³⁹.»

Por vezes temos a ilusão de que são os acontecimentos que servem o discurso do historiador. Isto é particularmente notório na narrativa do terramoto de 1755, que parece o castigo pelos tempos sibaríticos que o precederam. O abalo faz em estilhas a talha dourada do Portugal joanino, e sobre as suas ruínas foi possível erguer o Portugal pombalino: «o terramoto fez-se homem e encarnou em Pombal seu filho». Mas este capítulo é um dos que melhor revelam a indecisão doutrinária de Oliveira Martins. Ele admira Pombal, como homem forte, um «herói», e na citada *Resposta aos Críticos* não resiste a escrever: «Para dizer todo o meu pensamento, afirmo que, se tivesse ambições, a minha seria a de repetir hoje o terramoto do século passado, fazendo a isto o que o grande Marquês fez àquilo.»

Mas, por outro lado, a reconstrução da nação empreendida por Pombal ignora uma verdade básica: «que uma cidade, ou uma nação, é um ser vivo e organico, e não um artefacto, um producto da razão e da vontade, construido com uma regra, um esquadro, um prumo e um compasso»⁴⁰. Pombal construiu uma máquina momentânea e «a machina desconjuntou-se, logo que o machinista a largou; e para ensinar aos utopistas que uma nação não se inventa; que um organismo é cousa diversa de um machinismo, veio a reacção de D. Maria I [...]»⁴¹. Aqui Oliveira Martins cai numa das suas frequentes incoerências, da qual procura salvar-se

³⁵ *História de Portugal*, 2.ª ed., vol. II, p. 113.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁸ *Ibid.*, pp. 193-194.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

por um compromisso que está fora do seu feito: «Se as sociedades são verdadeiros seres orgânicos; são também num sentido mecanísmos, sobre os quaes a energia das acções conscientes dos individuos de certo influe. Manter a justa ponderação d'estas duas phisionomias é a suprema prova do genio político. Exagerando um lado, o marquez condemnava a uma ruina quasi total e proxima a sua obra heroica [...]»⁴².

Pode objectar-se que a incompatibilidade entre organismo e mecanismo está na própria natureza das coisas, que é irreductível a sistemas coerentes. A quadratura do círculo ainda está por resolver. A opposição entre o maquinismo e o organismo é ainda a nossa já conhecida opposição entre o ideal inglês de comodidade e o ideal espanhol de heroísmo. Não há «justa ponderação» que a resolva, e não basta adjectivar de «heróica» a obra do Marquês para a salvar, do ponto de vista da história heróica. Pombal é a última manifestação pessoal da *vontade* que criou a nação portuguesa.

O «livro» que se segue intitula-se «a anarquia espontânea» e abrange a sociedade em que reinou o Bragança, agora encarnado em D. Maria I. A invasão francesa e a revolução liberal são os tempos do «Portugal-Bragança» restaurado, pintado pelo historiador com vivas e cintilantes cores. A História termina com um capítulo intitulado «Revolução liberal», à entrada do Portugal contemporâneo, que será tratado noutra obra.

Para nós a *História de Portugal* é o cume da obra de Oliveira Martins. Como arte, tem um movimento inesgotável: as descrições deslumbrantes, como as do Portugal barroco, são entremeadas de desfiles alegres e meio humorísticos, como a embaixada de D. Manuel ao Papa; de golpes de surpresa, como o ataque de Albuquerque a Ormuz («dos seus navios, que já estavam, terríveis, mas quietos como um vulcão em paz, fundeados no meio do porto»⁴³). Pelo seu movimento, pelas figuras fugidias que desfilam como num baile de máscaras encaminhando-se da luz para a

⁴² *Ibid.*, p. 173.

⁴³ *Ibid.*, vol. I, p. 224.

sombra, este livro, que encerra muitas figuras e pormenores pitorescos, parece-nos, acima de tudo, uma obra musical, uma marcha fúnebre. Mas ele tem também um carácter único que nós só podemos definir dizendo, paradoxalmente, que é uma *obra de introspecção*. É difícil explicar o que é o retrato introspectivo de uma nação, mas só dessa maneira podemos caracterizar essa obra singular que é a *História de Portugal* de Oliveira Martins. Ele entendeu que a realidade se processa de dentro para fora, da semente para a flor, ao passo que os historiadores comuns, julgando-se cientistas, procedem de fora para dentro, como é habitual na análise científica, mas afastando-se cada vez mais daquilo que pretendem explicar. Antes de mais um historiador precisa de não se distrair de si próprio.

É por isso que, em comparação com esta *História de Portugal*, as outras, à sua luz, nos aparecem como sombras imperfeitas. Já vimos que Herculano é um compilador e um crítico penetrante do material para a historiografia, mais que um historiógrafo propriamente dito (salvo nos seus romances históricos). Além disso, ele entendia que a história de Portugal era a história da sua classe média, que na Idade Média estava representada pela gente dos concelhos. Por essa razão faltam no seu relato as duas classes condutoras da nação, o clero e os guerreiros e, por outro lado, a decadência do país, na sua História, começa logo no fim do século XV, excluindo-se dela as conquistas e navegações ultramarinas. Herculano traçou o risco seguido por Antero nas *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*.

Esse risco passou a António Sérgio, discípulo de ambos. Sérgio é o tipo mesmo do historiador distraído (aliás ele nunca pretendeu ser historiador), que confunde a realidade com os seus desejos. O seu alvo era um Portugal europeu, racionalista, «científico»; por isso amputou o outro Portugal, cavaleiresco, jesuítico, aventureiro, sonhador; batalhou com o furor de um D. Quixote contra D. Sebastião (outro Quixote); e, uma vez feita esta amputação, obtinha o *quod erat demonstrandum*. De Portugal ficavam as navegações segundo um plano «racional» (isto é, burguês), planejado, etc. — tudo como deve ser. Claro que para este resultado

era preciso eliminar mais de metade da nossa história. A superioridade de Oliveira Martins é que assumiu globalmente e sem amputações todo o nosso passado. A meu ver, ele chamou a atenção para o facto de que Portugal não é um país europeu, como não é europeia a nação hispânica (exceptuando, permita-se-me dizê-lo, a zona para além do Ebro).

A *História de Portugal* de Martins é o livro que se segue à *História da Civilização Ibérica* e que antecede *O Brasil e as Colónias Portuguesas*, a história do Portugal ultramarino, ainda hoje a obra mais recomendável para conhecer essa parte da história portuguesa. A estas três obras (4 volumes) que constituem a história portuguesa deve acrescentar-se o *Portugal Contemporâneo* em dois volumes, que é uma série de retratos e ensaios de crítica política, económica, social, literária, do período da monarquia liberal.

Esta história de Portugal será recomeçada mais tarde, mas com um propósito moralizador e edificante. Eça de Queiroz abriu as colunas da *Revista de Portugal* para *Os Filhos de D. João I* e para *A Vida de Nun'Álvares*, que não chegou a ser publicada. Aplica-se a estes livros o que Eça escreveu ao seu amigo em 14 de Setembro de 1892, pouco depois da demissão de Martins: «Evidentemente, não há hoje para um português senão uma solução — que é, como tu, viver na História e esquecer o *que* na convivência *da que foi*.»

Mas isto só se aplica às biografias, porque, quanto ao resto da sua obra, Martins escrevia para transformar o *que é* no *que*, segundo ele, *devia ser*.

O *Portugal Contemporâneo* é por vezes considerado uma continuação da *História de Portugal* na época contemporânea do autor: os tempos que medeiam entre Joaquim Pedro Gomes de Oliveira, ministro de D. João VI, e seu neto Joaquim Pedro Oliveira Martins, que virá mais tarde a ser ministro do rei D. Carlos, espaço de duas gerações (1826-1870). Mas há entre as duas obras uma diferença importante e de que nos avisa o autor: na *História de Portugal* ele serviu-se de obras já organizadas em narrativas ou descrições (crónicas para o 1.º volume, relatos de viajantes para o 2.º), no *Portugal Contemporâneo* teve ele próprio de ir aos

documentos originais e organizá-los em sequências narrativas. Por documentos originais entende ele memórias orais como as que obteve em conversas com Herculano, os jornais da época, sermões, sessões parlamentares, memórias e panfletos. Fontes quase todas polémicas e com as quais o próprio autor entra em discussão, como se participasse na História. Daí vem em parte o valor incalculável deste livro: não existe outra história global do período considerado, e é difícil reunir as suas fontes. Por outro lado, o ponto de vista deste livro é uma crítica do liberalismo em Portugal, já esboçada num artigo publicado em 1870 no *República — Jornal da Democracia Portuguesa*; esse liberalismo é também atacado nos primeiros livros do autor: *O Socialismo em Portugal* e *Portugal e o Socialismo*. Certos capítulos são ensaios críticos, nomeadamente o consagrado a Mouzinho da Silveira, que contém um parágrafo intitulado «Crítica do Liberalismo», e o consagrado a Alexandre Herculano, que é ao mesmo tempo uma comovente homenagem póstuma e a melhor apreciação crítica que possuímos sobre o conjunto da obra de Herculano, além de ser um importante retrato testemunhal.

Portugal Contemporâneo não é nem pretende ser uma obra imparcial ou neutra. É uma obra que toma partido determinada, uma obra justiceira, de quem se lança de corpo perdido no vivo da batalha. Entre as vozes que se ouvem no meio da confusão de golpes e de palavras soa bem claramente a voz do autor, que já sabemos adversário do liberalismo desde os seus primeiros escritos. A revolução liberal, segundo ele, é a substituição da classe governante por outra vinda de fora, imposta pela força das armas. «Não me obrigueis a empregar a força para vos libertar!», dizia D. Pedro, à chegada a Portugal, no seu manifesto⁴⁴. E esta ideia aparece reforçada por Oliveira Martins, que chama à revolução liberal «uma sedição de tropas, sem povo e contra o povo»⁴⁵.

⁴⁴ *Portugal Contemporâneo*, vol. I, p. 244.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 165.

Esta posição parcialista e justiceira de Oliveira Martins é ditada pela sua honestidade, que não admite outro juiz senão a própria consciência. Honestidade em História não significa neutralidade. É a honestidade que permite apresentar a história do liberalismo português a uma luz crua e desmistificadora dos lugares-comuns laudatórios que a enfeitam nos compêndios oficiais. É uma luz terrível que rasga as sucessivas autocensuras que silenciaram essa época da nossa história, da qual continua a saber-se muito pouco porque não se lê com a atenção devida o *Portugal Contemporâneo*. Esse livro maldito — hoje impensável — merece um estudo à parte, que aqui não podemos fazer. Eça de Queiroz, um bom julgador, considerava-o o melhor livro de Martins⁴⁶.

⁴⁶ Carta de Paris de 23 de Julho de 1891, in *Correspondência*, ed. cit.

5.9.11 “O herói e a Ocasão” [Oliveira Martins, Ministro da Fazenda no Governo de José Dias Ferreira, 1892]

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 159-170.

O herói e a Ocasão

Entre Antero e Oliveira Martins há um contraste. Antero é um agitador desde os seus tempos de estudante; Martins é um homem de gabinete e de reflexão. Antero revela-se politicamente em Coimbra como um condutor da massa estudantil, estruturada e dinamizada pela sociedade secreta «O Raio», e mais tarde como organizador das Conferências do Casino. Martins, fechado no seu casulo de Santa Eufémia, fabrica af o fio de seda com que constrói os seus livros, os seus projectos, e sonha ser o Mouzinho da Silveira, que, isolado na ilha Terceira, reconstruiu, sobre as ruínas das guerras liberais, com lápis e papel, o plano da cidade futura.

Tanto um como outro dos dois amigos ambicionavam a Justiça e acreditavam que a Justiça era ao mesmo tempo a lei da consciência humana e a da cidade objectiva que eles iam construir. A Justiça era o critério subjectivo das acções dos homens e simultaneamente presidia objectivamente às relações entre eles. *Presidia* equivale a *devia* presidir para certos homens *ser e dever ser* é o mesmo. «A Justiça, sentimento positivo do entendimento e expressão das relações intra e extra humanas [...]»¹, escreve Oliveira Martins em 1875. Antero realizou-se primeiramente pelo verbo nas *Odes Modernas*; Martins, concretamente, em silêncio, meditou a legislação da *Teoria do Socialismo* e planeou a sua apli-

¹ Oliveira Martins, in *Revista Ocidental*, II, p. 180.

cação a Portugal em *Portugal e o Socialismo*. Este livro quer ser um projecto de realização do socialismo em Portugal, por decreto, como as leis de Mouzinho da Silveira tinham sido simetricamente a aplicação do Liberalismo também por decreto.

Antero admirava a «cabeça cronométrica» de Oliveira Martins e mais de uma vez comparou a sua capacidade de realização à de Napoleão I^o. Talvez Martins acreditasse nestas palavras; pelo menos ele julgou-se um homem de acção até ao desengano final.

Em 1876, quando, regressado de Santa Eufémia, se estabeleceu por alguns anos no Porto, deflagrara uma crise bancária provocada, no seu parecer, pelo abuso da especulação financeira. Houve suspensões de pagamentos e falências. O remédio, segundo Martins, consistia em disciplinar a emissão de moeda, começando por fechar os bancos emissores que existiam além do Banco de Portugal. Só no Porto havia seis. Isto vinha no sentido de centralizar a economia e de combater a liberdade económica, que então era grande em Portugal. Este é o tema da última carta de Herculano a Oliveira Martins.

Era esta também a orientação do governo regenerador na ocasião representado pelo ministro António de Serpa, com quem Oliveira Martins se solidarizou na imprensa.

As suas ideias sobre a questão estão resumidas no opúsculo *A Reorganização do Banco de Portugal*, texto de uma conferência na Associação Comercial publicado anonimamente (1877). Foi nestas circunstâncias que lhe foi oferecido pela maioria regeneradora um lugar de deputado independente nas eleições seguintes; sabemos isto por uma carta de Batalha Reis constante do espólio deste. O Partido dos Operários Socialistas decidiu abster-se no acto eleitoral. Oliveira Martins, apesar disso, candidatou-se em 1878 pelo Centro Eleitoral Socialista do Porto e obteve 37 votos. Nobre França, que também se candidatou pelo mesmo Centro,

² Veja carta de Antero a J. Batalha Reis, in *Cartas*, ed. cit., t. p. 198, e II, p. 832.

alcançou 14 votos³. Isto reforçou a sua oposição ao sistema eleitoral então vigente, fundado no sufrágio universal.

Oliveira Martins mostrou-se muito afectado pelo desaire. Publicou a propósito do acontecimento um opúsculo intitulado *As Eleições*, que é uma contestação da doutrina do sufrágio universal, à qual contrapõe uma eleição na base da representação nacional por classes e funções sociais. No sistema eleitoral proposto neste opúsculo cada eleitor votaria como membro de um grupo social ou como representante de uma instituição, de modo que a assembleia soberana safa, não da «quimera do sufrágio universal», mas sim de um sistema de delegações dos órgãos sociais. A extinção dos partidos políticos seria a consequência deste modo de eleição (que prenuncia o previsto na Constituição de 1933 para a Câmara Corporativa). Era a chamada eleição «orgânica».

No ano seguinte o Partido dos Operários Socialistas resolveu pela primeira vez participar nas eleições gerais. Antero de Quental, que estava no Porto, foi convidado a candidatar-se pelo círculo 98. Antero não veio ao respectivo comício em Lisboa, e, escrevendo a um amigo íntimo, dizia: «Se, por acaso, vires nos jornais que sou candidato socialista por Lisboa, não tomes isso a sério. São coisas, que podem suceder a qualquer, independentemente da própria vontade e determinação, exactamente como apanhar chuva ou ter de ouvir um discurso maçador⁴.»

No entanto recebeu em casa a comissão promotora da sua candidatura e leu-lhe uma carta em que exprime ideias comuns a Oliveira Martins, nomeadamente a da «reforma política do Estado sob a base da representação nacional por classes e funções sociais⁵.»

O incidente financeiro que estava na origem da campanha socialista de Oliveira Martins inspirou-lhe, além d'*A Reorgani-*

³ César Nogueira, *Antero de Quental*, Lisboa, 1950, pp. 39-40.

⁴ Antero de Quental, *Cartas*, ed. cit., I, p. 468.

⁵ Carta de 28 de Setembro de 1879 à comissão eleitoral do Partido Socialista, em *Cartas*, ed. cit., I, p. 470.

zação do Banco de Portugal, uma Memória sobre a Circulação Fiduciária, que revela o interesse deste antigo guarda-livros por questões económicas. Este trabalho, recheado de estatísticas, de mapas e de curvas a várias cores, foi premiado com a medalha de ouro da Academia das Ciências, medalha que muito prezou e que legou por morte ao seu clínico e amigo de escola, Dr. Sousa Martins. Pela mesma ocasião foi nomeado sócio correspondente da mesma Academia, o que, ao tempo, representava uma distinção valiosa. Ele, que vinha do nada, era agora académico como o fora o avô. Mais tarde seria também ministro como ele.

Este é, porventura, o ponto mais alto da sua carreira, o reconhecimento público da sua capacidade e das suas ideias, a desforra das palavras maldosas do seu antigo camarada Teófilo (a quem aliás não guardava rancor, sentimento alheio ao seu feitio). Era reconhecida publicamente a competência de economista ao legislador imaginário de *Portugal e o Socialismo*. O antigo capataz de Santa Eufémia tinha o caminho desimpedido. Até do ponto de vista ideológico a distinção da Academia revelava uma certa tolerância para as suas ideias socialistas.

Mas a escassa votação que tivera nas eleições de 1878 mostrara-lhe que um candidato independente não tinha viabilidade em Portugal. Oliveira Martins não queria ser político, mas estadista. Entediava-o a intriga política. Durante um tempo pareceu inteiramente ocupado com a «Biblioteca das Ciências Sociais». Mas nunca desistiu de ser o Mouzinho da Silveira do Socialismo português. Aguardava a ocasião de conquistar o poder saindo da lista de espera e alçando-se de um pulo ao topo.

Essa ocasião parecia chegada em 1885, o ano em que concluiu a *História da República Romana*, coroa da «Biblioteca das Ciências Sociais». Aparentemente chegara ao fim o domínio dos Regeneradores, e estava próxima a alternativa dos Progressistas, que tinham à sua frente um homem de prestígio político e de integridade moral indiscutida, Anselmo Braamcamp. O plano de Martins era entender-se com Braamcamp, dispensando a tarimba política. Publicou um livro, *Política e Economia Nacional*, colectânea de artigos publicados em 1882 no *Jornal do Comércio* de Lisboa

tratando de diversos problemas políticos e económicos de Portugal e Colónias, livro que podia ser o programa legislativo de um partido no poder. Enviou-o a Braamcamp pedindo-lhe a opinião, e na correspondência que se seguiu Braamcamp aceitou patrocinar publicamente a sua entrada no partido, que se fez no Porto em banquete solene, no Verão desse mesmo ano.

Tudo parecia bem calculado, Martins contava ser ministro da Fazenda do governo progressista seguinte e fazer vingar um pacote de leis largamente premeditado. E, confirmando as previsões, o Partido Progressista ganhou as eleições no fim do ano. Fontes estava, enfim, por terra. Mas há na política, na História de «curta duração», um factor que Martins bem conhecia por ter meditado nele longamente: o Acaso. O Partido Progressista subia ao poder no Inverno, mas o seu chefe, Braamcamp, morrera antes do fim da batalha, no outono de 1885.

Todas as previsões de Martins se baseavam num pilar: o prestígio inigualável de Braamcamp. Não havia quem o substituisse. Para ele tinha Martins escrito a *Política e Economia Nacional*. Martins era agora deputado por Viana do Castelo, mas já referimos a sua falta de talento como agitador. Além disso era um homem sem tarimba política, sem *curriculum*, e por isso alvo fácil de um instinto político básico e geral: o instinto igualitário. Pretendia um lugar de direcção que outros, calejados na intriga política, com serviços prestados ao partido, ambicionavam para si mesmos. Que tinha ele? Livros, ideias, planos. Que valia isso para angariar votos?

O novo chefe do partido foi um jurista, hábil advogado e já com longa tarimba política: o Dr. José Luciano de Castro, de carácter muito mais flutuante do que fora o defunto Braamcamp. Segundo consta⁶, ele julgou-se obrigado pela palavra do falecido

⁶ Deprendem-se estes pormenores do texto de Francisco de Assis Oliveira Martins, *O Socialismo na Monarquia*, pp. 81 e segs. Este livro fundamenta-se no *Diário da Vida Nova*, de Luís de Magalhães, que era o secretário do grupo. Este «diário» desapareceu.

chefe a apresentar ao rei D. Luís, no elenco ministerial, Oliveira Martins como ministro da Fazenda; mas consta também que a conselho do homem que, embora derrotado nas eleições, conservava a preferência do soberano, Fontes Pereira de Melo (o homem mais influente do Reino, que perguntava a respeito de qualquer pretendente: «Que quer ele?»), a candidatura de Oliveira Martins foi posta de lado. Em seu lugar foi nomeado Mariano de Carvalho, jornalista inculcado por Fontes. Martins vivia no imaginário, na Roma de Júlio César, que ele conhecia quase rua a rua, como se vê no capítulo sobre o triunfo de César⁷.

A *História da República Romana*, coroa da «Biblioteca das Ciências Sociais», tinha por tema a vitória de César e do Cesarismo. O Cesarismo era a obsessão deste candidato ao poder no pequeno Reino Lusitano. O seu plano era o de Pombal: ganhar a confiança do soberano e governar como ministro onipotente. Mas dir-se-ia que ele tinha feito os possíveis para sabotar a sua própria candidatura. Sendo o soberano um Bragança, acaso podia esquecer a sátira insultuosa dos Braganças que ele traçara na *História de Portugal* e que tão bem utilizada seria pelos republicanos? Pretendendo o lugar de ministro da Coroa, poderia lavar-se da mancha de ter dirigido um dos mais antigos jornais republicanos do Reino, chamado precisamente *República — Jornal da Democracia Portuguesa*? E como pretenderia dirigir um estado português o autor da *História da Civilização Ibérica*, que considerava Portugal como uma parte da «Espanha»? Esquecia-se de que o único país odiado pelo povo em Portugal são os «Espanhóis», isto é, os vizinhos castelhanos, hoje como então e como no tempo de Nun'Álvares?

A posição política de Oliveira Martins era em extremo frágil: não tinha *curriculum* político, não tinha clientela, não tinha influência, tinha só livros. A «Vida Nova», em que tanta esperança puseram alguns íntimos seus, era uma quimera e morreu com os projectos políticos do seu fautor.

⁷ *História da República Romana*, ed. cit., cap. 3 do livro 7.

Martins iludia-se imaginando que podia combater aqueles argumentos no plano teórico. A «República democrática» que ele apregoava era o socialismo, e o democrata pretendia fazer promulgar leis socialistas para o Reino sem mudar o sistema político vigente. Da primeira vez que tentara ou aceitara ser deputado com a maioria foi com a condição de não abdicar do seu socialismo. Quanto à união ibérica, que durante algum tempo julgou, com Antero, que seria uma federação de repúblicas democráticas, como queria Pi y Margall, era inútil argumentar que a Espanha era uma nação, sim, mas em sistema «dualista». Isso era demasiado subtil para os políticos e para as massas que eles manobravam.

Restava a Oliveira Martins resignar-se ao que sempre quisera evitar: ser deputado, esperar a sua vez e percorrer a tarimba política para fazer *curriculum*. Mas, espírito inquieto, imaginou outra ocasião.

O rei D. Luís, modelo de rei constitucional, incapaz de atropelar ostensivamente as regras constitucionais, ia morrer de uma longa doença e o príncipe D. Carlos surgia como o próximo monarca. D. Carlos era um Bragança típico, com momentos de pachorra em que se dedicava à caça e à pintura nas suas herdades alentejanas, mas tomava a sério o seu papel de monarca.

Essa ocasião Oliveira Martins esperou-a longamente. Para poder frequentar com regularidade o Parlamento, onde tinha um lugar de deputado, mudou-se para Lisboa em 1888 e despediu-se do emprego com que se sustentava na empresa de caminho de ferro; assumiu a direcção de um jornal, *O Repórter*, onde colaborava quotidianamente, ao mesmo tempo que noutros jornais, como o *Tempo*, de Carlos Valbom, sem falar da colaboração antiga para os jornais brasileiros. A seu tempo falámos da *Revista de Portugal*, que Eça dirigiu de Paris e que pode considerar-se o órgão dos «Vencidos». Como não tinha o dom da palavra, as intervenções parlamentares de Martins não provocavam ondas e consistiram sobretudo em relatórios, pareceres e conversas de bastidores. O célebre Projecto de Lei de Fomento Rural foi motivado por uma intriga de que resultou Oliveira Martins recusar o cargo de ministro da Agricultura.

Oliveira Martins esperava, fazia o que não tinha aceitado fazer em 1885: aguardava a sua vez na fila misturado com políticos que desdenhava; um amargo desdém era a sua defesa. Que esperava ele? Foi administrador da Régie dos Tabacos, como um vulgar ambicioso. Segundo as suas previsões, o Estado português caminhava rapidamente para a bancarrota: essa era a Ocasão que antevia.

Mas nada acontece como previsto. O governo português embarcou na quimera do «mapa cor de rosa», mapa de um império que abrangia Angola e Moçambique atravessando a África de lado a lado. O major Serpa Pinto tentava dominar os régulos do interior; os Ingleses, por seu lado, prosseguiam o avanço em direcção ao Cabo, cobiçando o ouro do interior de África. Embora um dos adeptos do «mapa cor de rosa», o ministro das Colónias Barros Gomes, fosse dedicado amigo de Oliveira Martins, este considerou sempre o projecto como arriscado e irrealizável.

O encontro dos dois mapas deu-se em 11 de Janeiro de 1890 com o *ultimatum*, apanhando os governantes portugueses quase de surpresa. O jovem rei D. Carlos, que tinha apenas alguns meses de reinado, teve de se submeter por indicação dos seus conselheiros à intimação de abandonarmos o interior de África, sob pena de a esquadra britânica nos ocupar certos territórios ao alcance do seu fogo. A indignação popular contra os Ingleses foi de tal ordem que, vimo-lo já, espíritos lúcidos como Eça, Antero e Martins acreditaram que tinha chegado a hora da ressurreição nacional. «Compreende-se por isso como o tratado de 20 de Agosto agitou e comoveu o que ainda resta vivo na alma portuguesa⁵.» Esta frase de Martins refere-se ao resultado das negociações que se seguiram ao *ultimatum*.

Os republicanos, escassos ainda, aproveitaram as difíceis circunstâncias do jovem e inexperiente soberano e manifestaram-

⁵ Oliveira Martins, *Portugal em África*, p. 188. Este texto refere-se a um episódio subsequente desta história.

-se na intentona frustrada de 31 de Janeiro de 1891, um ano depois.

No ano seguinte, 1892, a crise das finanças tornava iminente uma suspensão dos pagamentos aos credores estrangeiros do Estado, isto é, uma bancarrota. Tinha havido uma tentativa de governo militar da guarnição de Lisboa. Oliveira Martins julgava chegada a Ocasão, antevia o terramoto que o levaria ao poder. O desemprego multiplicava os pedintes pelas ruas. Foi chefe do ministério o comandante da região militar de Lisboa, um respeitado octogenário, general Abreu e Sousa. Foi este governo que decretou novas pautas alfandegárias fortemente proteccionistas elaboradas por Oliveira Martins e por João Franco, o futuro ditador. O próprio rei D. Carlos, com quem ele mantinha e cultivava boas relações pessoais, o convidou pessoalmente para integrar um governo; mas ele punha condições: devia ser um governo acima dos partidos e sem responsabilidades políticas no passado próximo. Para isso Martins escolheu como presidente um homem de quem se falara vinte anos atrás e que já orientara a ditadura do marechal Saldanha em 1870, José Dias Ferreira. Após várias diligências, obstinadamente recusadas, o rei cedeu à condição posta por Oliveira Martins.

A República — Jornal da Democracia Portuguesa, órgão dos jovens republicanos utópicos de então, falara em 1870 com certo pormenor do jovem professor que entrava na política ao serviço do plano iberista de Saldanha e fora dos quadros partidários estabelecidos. No fim do seu governo prestara no parlamento contas da ditadura que gerira e obtivera a aprovação das Câmaras. Era um homem ambicioso e hábil; arriscara numa ditadura o seu futuro e conseguira que isso lhe fosse perdoado pelos seus pares. Fundara depois no parlamento um minúsculo grupo com uma designação ambígua: os «Constitucionalistas». Que queriam eles? República, monarquia, reforma da Carta?

A par deste enigmático personagem figurava no novo governo o Dr. Aires de Gouveia, bispo de Betsaida. Era conhecido pelos seus discursos humanitários e adocicados a respeito dos presos e dos condenados à morte.

Entre um enigmático e um nulo, Oliveira Martins, ministro da Fazenda, fazia figura de homem forte. Finalmente julgava ele que tinha o poder nas mãos. Mas Eça de Queiroz, em carta a sua mulher de 17 de Abril de 1893, escreve: «O M. um pouco molengo e sem tomar no ministério a atitude de mando e de supremacia, que lhe compete como sendo a única força e única justificação do Ministério⁹.»

No meio das suas ocupações Oliveira Martins continuava a viver no imaginário. Eça de Queiroz conta na mesma carta que ele lhe lera o manuscrito de *A Vida de Nun' Álvares*, «a melhor coisa que tem feito». Antero não voltaria mais das brumas de S. Miguel, Batalha Reis andava longe e Eça era o único que lhe restava a quem ele pudesse fazer confidências.

O novo ministro tinha de negociar com urgência um acordo com os credores internacionais que permitisse adiar e minorar o pagamento da dívida. O negociador em Paris, que era Serpa Pimentel, chegara a um compromisso que Oliveira Martins julgava aceitável. Em seguida estava prevista outra negociação: a de um empréstimo em ouro que permitisse sanear a circulação monetária. Foi neste momento que o homem enigmático descobriu a cara. José Dias Ferreira recusou o compromisso com os credores, desistindo da negociação do empréstimo em ouro, o que obrigava o governo português ao *statu quo* da emissão de papel moeda sem cobertura metálica.

Oliveira Martins pediu a demissão em 27 de Maio. O Rei, sem transgredir a Carta Constitucional, poderia tê-la recusado. Mas as esperanças que nele pusera Martins saíram baldadas. Imediatamente este telegrafou a Eça de Queiroz: «José Maria do meu coração!

Emergi da cloaca ministerial.

Parto a 31 no *Madalena* para Inglaterra, onde tomarei umas semanas de ar.»

E aprazava encontro no regresso em Paris.

⁹ Eça de Queiroz, *Correspondência*, ed. cit., II, p. 214.

Esta carta é um grito de dor e um apelo à amizade por parte de um homem ferido e desamparado, tudo disfarçado com um verniz de sarcasmo.

A viagem seria paga com a colaboração para um jornal brasileiro de que resultou *A Inglaterra de Hoje*, exaustivo e documentado retrato da Inglaterra vitoriana, último ataque de Martins às instituições que combatia desde 1870.

Conseguira estancar a bancarrota, atenuar o desemprego, adiar a desordem na rua, mas o lado positivo do seu programa ficara no tinteiro.

No regresso, Oliveira Martins voltou às Câmaras para justificar a sua posição. O seu discurso foi meramente defensivo e, como de costume, recheado de números. Mas José Dias respondeu «à portuguesa», com troça e chalaça.

Oliveira Martins não voltou à actividade política, mas continuou na sua rotina. A Eça de Queiroz escrevia um ano depois do seu regresso de Inglaterra: «Paciência, vou-me atrelando ao carro do estado para vencer o tédio, por um lado, e também porque nas pequeninas sociedades apodrecidas, como a nossa, a política é tudo e para a gente não ser esmagado é necessário puxar ao carro: de outro modo passam-lhe por cima as rodas¹⁰.»

Acaba aqui a vida política de Oliveira Martins, embora não a sua vida literária. Sobre o seu estado moral nos últimos anos depõe Eça de Queiroz em Agosto de 1893: «O Filósofo está profundamente hipocondríaco, falando constantemente na morte, e, o que é mais desagradável, no suicídio, a exemplo do Antero, como a mais clara das soluções¹¹.»

No princípio de 94 tinha febre quase permanentemente, e intentou curar-se em Cascais. Aí reuniu elementos para o seu novo livro, *O Príncipe Perfeito* (D. João II), monarca que ele admirava como encarnação da Razão de Estado. Nesta altura sentiu a urgência de ir a Castela visitar os lugares de acção militar de

¹⁰ Oliveira Martins, *Correspondência*, ed. cit., pp. 243-244.

¹¹ Eça de Queiroz, *Correspondência*, ed. cit., II, p. 288.

D. Afonso V. Fez sozinho uma viagem esgotante que lhe exigiu um grande esforço. No regresso, em Agosto, começou a ditar para D. Vitória o seu último livro, *Cartas Peninsulares*, cujo assunto é a Espanha. Instalara-se no antigo convento de Brancanes, à vista de Setúbal. Piorou e voltou a Lisboa, para a Calçada dos Caetanos. Af morria em 24 de Agosto, no meio dos seus livros, dizendo: «Morro triste e não levo saudades do mundo.»

Martins não esquecia os amigos: «Peçam aos meus amigos que se lembrem de mim com saudade.»

Tinha à cabeceira uma colecção de textos de Schopenhauer¹².

O «suicídio» para Martins foi a aventura política acima narrada. Mas para Antero tinha sido um acto de *motu proprio*, ao passo que Martins morreu de rastos numa longa agonia deixando por acabar o seu último livro. Até ao fim, este homem ardente foi incapaz de escolher.

¹² Esboço biográfico de Oliveira Martins precedendo as *Cartas Peninsulares*, 1895, p. 41.

5.9.12 Eça de Queirós

António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo* [Vol. VIII - *Literatura Portuguesa*, da Série *História Ilustrada das Grandes Literaturas*] Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966, pp. 241-258.

XXI

EÇA DE QUEIROZ

BIOBIBLIOGRAFIA DE EÇA DE QUEIROZ

Filho natural de um magistrado homem de letras, José Maria Eça de Queiroz, nasceu em Póvoa de Varzim, em 1845. Educado longe dos pais, começou a estudar no Porto, onde foi aluno de Ramalho Ortigão, formou-se em Direito em Coimbra. Assistiu como mero espectador e simpaticante à Questão Coimbrã e aos movimentos chefiados por Antero de Quental.

A sua primeira manifestação literária são as prosas publicadas em 1867 na «Gazeta de Portugal» sob o título *Prosas Bárbaras*. Estas prosas tornaram-se notadas pela novidade do estilo. Eça, com efeito, mostrava nelas ter assimilado influências ainda então quase ignoradas em Portugal: Gerard de Nerval, Baudelaire e já alguns poetas do *Parnasse Contemporain*, como Verlaine.

Pouco depois de concluído o seu curso, realizou uma viagem ao Egípto e outras regiões do Médio Oriente, de onde voltou com o manuscrito de *O Egípto*. No regresso, depois de desistir de uma tentativa para abrir cartório de advogado, assumiu por alguns meses a redacção do bissemanário «O Distrito de Évora», na cidade deste nome, e voltou a Lisboa, onde apertou os seus laços com o grupo do Cenáculo. Completou então a sua formação filosófica com leituras de Proudhon, principalmente. Participou nas conferências do Casino Democrático, com a já referida conferência sobre a Nova Literatura, onde deixou ver uma nova orientação, que se baseia em Flaubert, Taine e Proudhon, entre outros autores.

Nesse mesmo ano de 1871, lançou com Ramalho Ortigão, que ele provavelmente tinha trazido ao Cenáculo, *As Farpas*. Concorreu também por esta altura à carreira administrativa e é nomeado administrador do concelho de Leiria. Aqui, ao mesmo tempo que mantém a colaboração n'as *Farpas* e redige alternadamente com Ramalho um romance em folhetins para o «Diário de Notícias», *O Mistério da Estrada de Sintra*, prepara, estudando os mecos sociais leirienses, o seu primeiro romance, *O Crime do Padre Amaro*, saído na «Revista Ocidental», em 1873. Fixou-se finalmente na diplomacia, em que entrou por concurso em 1872.



sendo colocado em Havana. A partir deste ano pode dizer-se que só vem a Portugal em férias, mas com o resultado das suas observações e da sua experiência da vida portuguesa, constrói a parte mais importante das suas obras de ficção, até 1888.

Em 1876 sai a primeira edição em volume de *O Crime do Padre Amaro*, muito acrescentada e modificada em relação à versão da «Revista Ocidental»; em 1878, *O Primo Basílio*; em 1879, *O Mandarim*; em 1887, *A Reliquia*; em 1888, *Os Maias*. Planeia e começa a executar uma série de romances curtos intitulada *Cenas da Vida Portuguesa*, de que só acaba dois volumes, *O Conde de Abranhos* e *Alves & C.*, deixando ambos inéditos. Entre outras obras que não quis editar conta-se um extenso romance *A Capital*, de que inutilizou as primeiras folhas que chegaram a ser impressas.

Ao mesmo tempo mantinha uma assídua colaboração em jornais portugueses e brasileiros, constituída na maior parte por crónicas sobre política internacional. Com esse material se viriam a formar os volumes póstumos *Ecos de Paris*, *Cartas Familiares* e *Bilhetes de Paris*, *Crónicas de Londres*.

Em 1885 ligou-se a uma família aristocrática, casando com a irmã do Conde de Resende. Em 1889 foi colocado como cônsul em Paris. Com *Os Maias*, publicados no ano anterior, encerrara a série dos seus romances realistas, documentários da vida social portuguesa, cuja intenção é claramente anunciada desde 1872 na sua conferência sobre *A Nova Literatura*.

Acompanhando Antero e Oliveira Martins, participa no grupo dos Vencidos da Vida e, como eles, inclina-se para uma reforma a partir de uma aristocracia ilustrada. Esta mutação reflecte-se nos seus romances *Correspondência de Fradique Mendes*, publicado em primeira edição na «Revista de Portugal», *A Ilustre Casa de Ramires*, publicado também em primeira edição na «Revista Moderna» (1897) e *A Cidade e as Serras*, de que não chegou a concluir a revisão de provas.

Em 1889 fundou a «Revista de Portugal», onde colaborou uma importante equipa que contava Antero, Oliveira Martins, Alberto Sampaio, Montiz Barreto, etc. Organizou também um *Almanaque Enciclopédico*. A necessidade de prover a uma família numerosa obrigava-o a dispersar-se em iniciativas editoriais e em colaboração jornalística.

Faleceu em 1900 em Paris, deixando um importante espólio de manuscritos inéditos em poder da família. Esta parte da sua obra que tem sido publicada pelos respectivos proprietários de forma irregular e até hoje incontrolável, está a pedir uma edição crítica.

É fácil distinguir três fases na evolução literária de Eça de Queiroz, em cada uma das quais predomina determinado género literário.

A primeira fase é a dos poemas em prosa, reunidos póstumamente sob o título *Prosas Bárbaras*. Trata-se de composições sem entrecho ou história, em que os temas são desenvolvidos por meio de imagens numerosas e variadas, que se sucedem ritmicamente como ondas à volta de um corpo caído num lago. Trata-se de temas extrahidos não da experiência e observação pessoais, mas da literatura, da história e da arte, particularmente de leituras de Victor Hugo, de Michelet, de Heine, de Gerard de Nerval e de Baudelaire. O Autor não pretende transmitir a realidade da natureza, do homem ou da sociedade, mas comunicar um mundo poético. O essencial nestas composições são o ritmo e as imagens, que o Autor quer numerosas, imprevisíveis, inéditas, assim como os epítetos. A mundividência expressa

através destes recursos é um pantelismo vago que vê na natureza uma alma ou um acervo de almas. O homem é uma nódoa na natureza toda poderosa; e a morte um regresso pacificante a ela.

A acumulação desmedida das imagens e dos epítetos, a sua imprecisão que abre a porta a um sonho vago, o recurso a combinações sinestésicas são elementos de uma prosa artística que era então inteiramente nova em Portugal e constituem a primeira tentativa para introduzir entre nós as novas invenções estéticas quer do segundo romantismo francês (Victor Hugo, Nerval), quer dos primeiros simbolistas (Baudelaire, Verlaine). Para Eça de Queiroz as *Prosas Bárbaras* constituíram uma experiência e um treino de que beneficiará a sua obra futura.

A partir de 1869, Eça de Queiroz abandonou inteiramente este caminho, mas a sua tendência para os temas fantásticos, para a criação de mundos poéticos, permanecerá e acentuar-se-á mesmo na última fase do escritor. Por outro lado, ele nunca mais abandonará o seu ideal de construir uma prosa artística.

Em 1869, numa viagem ao Egipto, Eça teve ocasião de redigir crónicas de viagem em que pretende comunicar o seu conhecimento visual da região que visitou e da respectiva população. A sua prosa orienta-se para a objectividade, para a notação concreta ao mesmo tempo que o seu espírito pretende desvendar as condições económicas em que vivem os camponeses explorados do Vale do Nilo. A enorme floresta de imagens e epítetos é bastante podada no sentido do rigor e da evocação sensorial. O escritor assume a função de testemunha da realidade, entendendo-se por esta não apenas o mundo físico, mas a realidade humana que se esconde sob as aparências do pitoresco. Pode dizer-se que é nesta época que se define em Eça de Queiroz, ao mesmo tempo que o seu estilo, a sua consciência de escritor.

Em 1872 esta aparece claramente formulada na conferência sobre *A Nova Literatura*, proferida no Casino Lisboense. Segundo Eça, a Literatura é a «essência com o fito na verdade absoluta», e a «arte que nos pinta a nossos próprios olhos para condenar o que houver de mau na sociedade». Ao mesmo tempo expõe, no primeiro número de *As Farpas*, um quadro da sociedade portuguesa, englobando a Literatura, a Política e a Família, que contém já em esboço os temas de um romance panorâmico de costumes.

Com *O Crime do Padre Amaro* tem início a série de romances inspirada pelo propósito de realizar a missão literária exposta na conferência do Casino e concretizar a visão panorâmica esboçada n'as *Farpas*. Certos meios, instituições e tipos nacionais são estudados em cada um dos romances da série.

O Crime do Padre Amaro estuda o meio pequeno-burguês de uma cidade de província e especialmente o seu sector clerical. *O Primo Basílio* foca a instituição familiar na pequena e média burguesia de Lisboa. *Os Maias* descrevem os meios aristocráticos de Lisboa, em que se mesclam alguns restos das velhas famílias fidalgas, membros da grande burguesia liberal, artistas e escritores. À volta destes meios centrais, Eça estuda de passagem alguns meios satélites: o dos políticos republicanos, n'Os *Maias*, por exemplo.

O mesmo propósito se encontra no romance que deixou inédito, *A Capital*, cuja acção decorria nos meios jornalísticos e literários de Lisboa.

Ainda dentro do mesmo grupo devemos incluir dois pequenos romances também publicados póstumamente, *O Conde de Abranhos* e *Alves & C.*, que pertencem a uma série projectada de novelas curtas narrando a história de uma personagem típica e através dela desvendando certos meios e instituições.

Aplica-se a todo este conjunto a afirmação de Eça em carta a Teófilo Braga: «A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830». Dentro de tal programa os meios são estudados metódicamente, e as personagens são típicas e médias. Não há propriamente heróis, nem caracteres poderosos. Partindo da ideia de que os indivíduos são o produto de um meio, eles nunca excedem os limites desse meio e representam sempre um dos seus aspectos ou constituintes. As intrigas são igualmente construídas no sentido de serem típicas e decorrem das condições e circunstâncias do meio, e concluem sempre numa catástrofe. As descrições nunca são fotográficas ou pictoriais; tendem a exprimir a influência do meio sobre o indivíduo e a sua refração através da personagem.

Dentro da direcção já seguida n' *O Egípto*, Eça procura disciplinar a sua rica imaginação verbal, concentrar os meios com vista a efeitos definidos. Mas a sua prosa nunca é fotograficamente descritiva ou narrativa: contém sempre um elemento transformador: opera sobre a realidade; ora para a transfigurar, ora para a analisar.

Desta forma, personagens e ambientes interpenetram-se. Aquelas não têm uma existência destacada; o seu perfil não se recorta, o que de resto se harmoniza com a concepção que tem Eça das relações entre o indivíduo e o meio. Este último por sua vez não está separado das personagens por fronteiras definidas. Ao lado dos ambientes físicos há os ambientes humanos, os grupos, as pequenas reuniões em sala: Eça consegue dar-nos a respectiva atmosfera integrando num conjunto as várias personagens.

Para utilizar a linguagem cinematográfica, Eça recorre normalmente ao grande plano: uma personagem em monólogo interior, ou mais de uma em diálogos simples ou múltiplos, dentro das respectivas atmosferas. O monólogo interior ou o diálogo, têm por isso um grande papel nos romances desta fase, sendo a maior parte de espaço ocupada pelas falas das personagens ou pelas suas reacções mudas.

A obra mais notável desta fase são os dois volumes de *Os Maias*, pela multiplicidade e diversidade das personagens, pelo entrecruzamento de meios diferentes, pela variedade de destinos ligados pela mesma intriga, pela densidade e amplitude das atmosferas, pela integração das personagens nos meios, pela arte com que se liga o passado das personagens com o respectivo presente, pela felicidade com que é dado, quer o tempo rápido dos acontecimentos, quer o tempo lento das atmosferas.

Mas mesmo durante esta fase em que Eça procurou com objectividade rigorosa retratar alguns meios sociais portugueses, não deixou de cultivar um tipo de narração mais fantasista, em que a imaginação se desprende da realidade observável. Disto dão testemunho, além de alguns dos contos, duas narrativas, uma das quais se apresenta como romance, *A Relíquia*; outra deve classificar-se como um conto: *O Mandarim*.

N' *A Relíquia* há dois planos de narração: o mundo contemporâneo da personagem central, e o mundo bíblico em que decorre um sonho dela. A personagem central viaja no Médio Oriente,

que o Autor, ora recorrendo ao seu próprio conhecimento, ora suprimindo a falta dele com a fantasia, nos faz visitar. E o passeio alarga-se à Palestina do tempo de Jesus, evocação histórica influenciada por Renan e dentro do gosto cultivado pelos Parnasianos. Desta forma a personagem central parece não passar de um pretexto para divagações num espaço exótico e num tempo histórico, ambos imaginários.

N' *O Mandarim*, nem sequer há uma personagem central realista. Tudo ocorre num mundo inteiramente criado pela fantasia, também exótico, em que a caricatura e a peripécia têm um grande papel.

Ora é esta tendência para a criação de mundos imaginários que prevalece na obra de Eça, após a composição d' *Os Maias*. Este livro encerra a série concebida e realizada de acordo com o pensamento exposto na conferência do Casino e no primeiro número d' *As Farpas*.

A Correspondência de Fradique Mendes é um conjunto de crónicas em forma epistolar atribuídas a uma personagem idealizada e sem realidade psicológica, crónicas que versam assuntos muito variados e sem relação orgânica entre si. Sem intenção depreciativa, poderia dizer-se que se trata de uma obra feita de restos; notas, observações e evocações que não tiveram lugar noutra obra.

A Ilustre Casa de Ramires repete o processo de *A Relíquia* embora com uma intenção muito diferente. Tem uma personagem central e vários comparsas. A personagem central entretém-se a escrever um romance histórico sobre os seus próprios antepassados: o romance desenvolve-se, assim, em dois planos: o da actualidade e o da Idade Média. Neste último, o Autor exercita complacientemente o seu gosto do fantástico. Quanto ao plano da actualidade está muito longe de ter a objectividade, a força de observação e sobretudo a arte de composição dos romances da série realista, embora conserve alguns dos seus pressupostos. Há um meio único, o do fidalgo de Vila Clara, cujos monólogos íntimos enchem a maior parte do livro. A acção não conduz a uma catástrofe final, mas o seu desfecho é inteiramente gratuito.

A Cidade e as Serras constitui o desenvolvimento de um conto de tese. A caricatura e a descrição realista são aí utilizados não para a análise dos meios sociais, mas para a sua valorização. De um lado o meio parisiense caricaturado pejorativamente, do outro o meio rural minhoto idealizado elogiosamente. Neste último a paisagem sobrepe-se às personagens, deixa de constituir uma atmosfera. As próprias personagens perdem quase totalmente a dimensão psicológica.

Nos contos e narrativas reunidos póstumamente sob o título *Últimas Páginas*, salientam-se as vidas de S. Onofre e de S. Cristóvão. Naquele, que segue o género criado por Flaubert nas suas vidas de santos, além da evocação das paisagens da Tebaida, encontramos as visões criadas pela alucinação dos eremitas, como já as pintara Jerónimo Bosch, visões em que o realismo das formas dá relevo ao fantástico dos objectos. Quanto ao S. Cristóvão, a personagem central é um monstro de conto de fadas, um gigante como Gulliver no meio de liliputianos, que vive dentro de uma Idade Média evocada de forma muito pormenorizada e concreta, embora embelezada. É uma obra em que o tema totalmente fantástico é representado através de uma prosa treinada no realismo. Até certo ponto, Eça regressa ao espírito

das *Prosas Bárbaras*, mas com um sentido de construção que falta nesse livro. O S. *Cristóvão* é um símbolo em que todos os pormenores têm um significado; e a prosa de Eça, que atinge aqui, talvez, a sua culminância, revela, além do mais, uma admirável economia na utilização dos seus recursos.

ALGUNS ASPECTOS DO ROMANCE REALISTA QUEIROZIANO

Já vimos que o romance de Eça é um romance de costumes e não de caracteres. As personagens são típicas, com poucas excepções, e médias. Em serem médias diferem das personagens de Balzac, cujas paixões levam à própria destruição, como também acontece, em grau menor, às personagens de Camilo. O Autor parece comandar sempre as personagens dos seus romances de forma que elas representem exactamente o tipo social que ele pretende retratar. Essas personagens movem-se passivamente, dentro da teoria segundo a qual: «o homem é um resultado, uma conclusão e um produto das circunstâncias que o envolvem — circunstâncias de clima, de alimentação, de ocupação, de religião, de política, de arte, de cultura». E também se poderia dizer que são passivas na medida em que desempenham exactamente o papel que o Autor lhes atribui como figuras típicas. Uma personagem de *O Primo Basílio* diz: «Ora aqui vou eu entre os representantes dos dois grandes movimentos de Portugal desde 1820: a Literatura — e cumprimentou Ernestinho e o Constitucionalismo — e curvou-se para o Conselheiro [Acácio]».

Não pode dizer-se que Eça tenha enriquecido a Literatura Portuguesa com caracteres poderosos no género de um Vauvrin ou mesmo de um Bento Pedreiro, ou com conflitos psicológicos no género do do Carlos de Garrett. Mas deixou alguns tipos nacionais, mais comparáveis com os de Gil Vicente. O Conselheiro Acácio é um tipo admirável e tornou-se indispensável a quem quer que se ocupe de uma sociologia do meio português, até ao ponto de ter dado lugar a um adjectivo insubstituível, «acaciano». Não menos significativo é o Eusébiozinho, produto da educação provinciana; ou o Dâmaso Salcede, o burguês snob de Lisboa; ou Tomaz de Alencar, o poeta romântico.

A análise do meio social português realizada através destas figuras típicas é ao mesmo tempo profunda e limitada.

Eça conheceu e observou determinados meios, e ignorou outros. A um extremo do seu campo de observação encontra-se a pequena burguesia provinciana, a outro a grande burguesia de Lisboa. A articulação entre as duas encontra-se esboçada n'A *Capital*, onde se narra a história de um rapaz que sai da sua vila para tentar fortuna em Lisboa e regressa ao ponto de partida. Mas noutros romances, como *O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias*, há alusões às relações profundas que ligam os dois meios.

A burguesia provinciana, que pode dizer-se a base do mundo social de Eça, é estudada em pormenor n'O *Crime do Padre Amaro*. É constituída por pequenos proprietários, por pequenos funcionários e por uma parasitagem social mais ou menos disfarçada. Entre os seus

elementos abundam as veleidades literárias, uma espécie de evasão frustrada à mediocridade quase sórdida da sua vida. Há redactores de folhas de provincia, recitam-se versos em assembleias caseiras. Há marginalmente o «revolucionário» sonhador e utópico. Mas todo este mundo, segundo *O Crime do Padre Amaro*, está na mão de uma oligarquia sacerdotal, que tem meios para reduzir qualquer atentado contra o seu domínio. Por sua vez, esta oligarquia, senhora do poder local, está relacionada com o poder central de Lisboa. A observação do ritmo lento da vida provinciana, da sua miséria disfarçada, do seu torpor povoado de entre-sonhos, da frustração geral de todas as ambições, da atmosfera brandamente esmagadora e agridoce que corrompe os caracteres, é magistral. A tentativa para caracterizar o clero através da educação do seminário resulta menos da observação testemunhal do que de uma reconstrução a partir de pressupostos, aliás certa e bem deduzida. O fecho da obra localiza-se não em Leiria, mas em Lisboa, numa cena simbólica em que o mesmo sonolento marasmo provinciano aparece a caracterizar a capital.

Em Lisboa decorre a acção d'O *Primo Basílio*, também num meio pequeno burguês, embora de nível económico e cultural superior ao de Leiria. Eça propõe-se estudar neste meio a constituição e o funcionamento da célula familiar. A mulher, o marido, a criada e o primo sedutor, estão no centro da intriga. O casamento foi para Luísa um expediente de vida, uma forma de se libertar das servidões da vida de solteira. Não a liga ao marido uma afecção séria, falta-lhe a preparação para um trabalho responsável, a sua imaginação na ociosidade é alvoroçada pelas leituras românticas e pelas confidências de uma amiga useira em aventuras. O primo Basílio, que é um desfrutador, encontra o terreno preparado. À volta deste núcleo há figuras significativas de outros vícios da vida portuguesa. É um deles o conselheiro Acácio, em que Eça pretende representar a incapacidade mental dos dirigentes políticos do país. Outro, Ernestinho, o representante da vacuidade e futilidade dos meios literários de Lisboa. A figura mais poderosa do romance é porventura a criada Juliana dominada pelo ódio contra a patroa: arde nessa paixão como certas personagens de Balzac. É porventura a única personagem de Eça representativa de um ódio de classe. N'O *Primo Basílio*, Eça soube incontestavelmente realizar uma sondagem clarividente na vida familiar burguesa em Portugal, dando-nos um estudo sociológico de grande interesse.

No topo deste mundo social encontra-se a aristocracia estudada n'Os *Matas*. Mas neste grande painel, Eça pretendeu fazer uma síntese de toda a vida portuguesa, que é ao mesmo tempo um diagnóstico e uma tese sobre a viabilidade do tratamento.

Trata-se de uma aristocracia hereditária com base rural. Os seus trágicos antecedentes românticos resumem-se na história do pai de Carlos, que se perdeu por uma aventureira. O avô de Carlos decide prevenir no neto, com uma educação metódica, rigorosa e moderna, as previsíveis tendências funestas herdadas do filho. Com a educação de Carlos, «à inglesa», contrasta a de seu primo Eusébio, à velha maneira provinciana e romântica. Carlos prepara-se para desempenhar um grande papel na sociedade portuguesa. Mas uma espécie de destino de Édipo fi-lo apaixonar-se por uma mulher que se descobre ser filha, como ele próprio, da paixão que levava ao suicídio o pai de ambos. O escândalo e a frustração obrigam Carlos a sair para Paris, onde vive ociosamente das suas rendas.

Esta frustração de Carlos repete-se, por uma razão ou, por outra, com todos os seus companheiros. João da Eça é o representante da Literatura. Homem espirituoso e imaginativo, com grandes projectos, acha-se reduzido a um diletantismo literato. É muito menos sórdido que o seu colega o jornalista Palma Cavalão, mas no fundo não adianta mais do que ele. Cruges é um músico cheio de talento, mas não consegue produzir uma obra digna dele. «Se eu fizesse uma boa ópera quem é que ma representava? — E se o Eça fizesse um bom livro quem é que lho lia?». Este curto diálogo resume o diagnóstico do autor: a aristocracia de *Os Maias* não tem possibilidade de transformar o meio. Só lhe resta emigrar como Carlos, ou desistir como Eça.

Esse meio é o que já conhecemos em parte, através dos outros livros de Eça: o conselheiro Sousa Neto e o conde de Gouvarinho, que pertencem à espécie de Acácio; o jornalista venal Palma Cavalão; o poeta romântico Alencar (personagem em quem os contemporâneos viram uma caricatura de Bulhão Pato). Algumas personagens novas aparecem à sombra do poderio aristocrático, como o distinto desportista Dâmaso Salcedo, uma espécie de *bourgeois gentilhomme* do século XIX. Mas dos salões dos Mais saem vias que dão acesso a outros meios.

É um o meio provinciano de Santa Olávia, sede da casa dos Mais, onde é educado o Eusébiozinho: gente devota, timorata, viciosamente recatada, ao mesmo tempo moldada numa tradição fradesca e repassada da literatura ultra-romântica. Aqui, como n' *O Crime do Padre Amaro*, Eça atinou com a adequação profunda do chamado ultra-romantismo ao provincianismo retardatário da vida portuguesa. E apontou, por outro lado, mais uma vez, os laços entre o atraso da província e o provincianismo de Lisboa.

É outro, mas entrevisto rapidamente, o mundo do banqueiro Cohen. É o mundo do poderio financeiro ao lado da aristocracia tradicional, detentora da superioridade espiritual. Só entrevemos, porém, o poder da finança no seu aspecto exterior e em algumas manifestações epidérmicas.

É o terceiro o meio pequeno-burguês, de Lisboa, onde penetramos pela mão do administrador Vilaça e do mestre de obras Sr. Vicente. Já o conhecemos d' *O Primo Basílio*, mas agora vemos-lo organizar-se politicamente no partido republicano, que reflecte, segundo Eça, todas as suas limitações: incultura, ininteligência, estreiteza de vistas, falta de maneiras. Eça de Queiroz mostra na descrição que nos oferece deste último sector da vida portuguesa a sua convicção de que não existiam fora da aristocracia tradicional quaisquer forças capazes de meterem as mãos a uma reforma ou uma regeneração da vida nacional.

ALGUMAS LIMITAÇÕES DO ROMANCE DE EÇA

Este largo painel de Eça, que só consideramos nos livros por ele publicados em vida, resume-se, como acabamos de ver, aos vários sectores da burguesia. Seria preciso combiná-lo com o panorama da vida rural do Minho, feita por Camilo, e com outros textos ainda, para que resultasse num verdadeiro panorama nacional. Por outro lado parece claro que Eça de Queiroz não desmontou as peças do funcionamento material da sociedade que descreve.

Isto salta à vista quando comparamos Eça de Queiroz com Balzac. Ao passo que este foca os nexos materiais que estabelecem relações de dependência ou de domínio entre os homens, e mostra a importância do dinheiro na efectivação ou na frustração das ambições, em Eça, pelo contrário, só muito de passagem encontramos esse factor, na pessoa, por exemplo, do banqueiro Cohen cujo verdadeiro papel de motor social, é mais aludido do que descrito. O que mais interessa Eça são os factores a que poderíamos chamar culturais, tais como a educação, os hábitos hereditários, a Literatura. É a educação do seminário que dá origem a casos típicos como o do Padre Amaro; a educação provinciana aparece responsável pela incompetência da aristocracia dirigente no exemplo do Eusébiozinho; a educação e as leituras são responsáveis pelo desastre de Luísa, Eça dá também muita importância à literatura como factor social, mais do que como produto. Em todos os seus romances ela ocupa um lugar importante. O gosto da retórica sem miúdo é um dos vícios nacionais mais vigorosamente caricaturados em todos os seus romances de crítica. Acerca desta tendência de Eça depõe significativamente a criação do conselheiro Acácio, que, segundo outra personagem de *O Primo Basílio*, representa o Constitucionalismo, isto é, o regime político então vigente. O próprio do conselheiro Acácio é a vacuidade literata e um estilo rotundo e académico, de frases feitas, muito usado no Parlamento de então. Dir-se-ia, a julgar por esta personagem, que Portugal era governado por um grupo de fátuos que não tinham outro defeito senão a ausência de idéias e de sentimentos; e tal apreciação deixa de fora os verdadeiros interesses de que os políticos eram os representantes, quando não os beneficiários ou competidores directos.

Nesta importância atribuída aos factores culturais, Eça está mais perto de Flaubert que de Balzac. Mas Flaubert, na *Madame Bovary*, propôs-se apenas estudar um caso psico-sociológico sem, através dele, querer esquematizar a vida nacional francesa. É esta, pois, uma restrição importante a fazer à validade do romance de Eça na medida em que tem por ambição pintar a sociedade portuguesa tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830.

Não há dúvida de que Eça retratou magistralmente a fisionomia dessa sociedade, cujas feições ainda hoje permanecem em grande parte: o seu provincianismo, o seu ritmo lento, a sua hipocrisia íntima, a sua ignorância, a sua falta de espontaneidade, e outros traços ainda. Mas esses são os sintomas, as manifestações externas, não as causas. Assim, por exemplo, o próprio facto de a família Mala viver de rendas fundiárias não é incompatível com o papel reformador a que em certo momento se julgou destinada?

Em *O Crime do Padre Amaro* mostra Eça o papel malefíco de um grupo dominante tradicional. Em *O Primo Basílio*, a incapacidade das classes médias. Em *Os Maias*, a impotência dos elementos novos que se encontram na aristocracia tradicional ou à sua sombra. Neste último livro tira-se também a conclusão, o naufrágio colectivo dos homens que estão acima da mediocridade. Nada a fazer portanto, a não ser esperar uma catástrofe, mais ou menos próxima, mas inevitável, e a partir dela fazer um país novo. Esta ideia chega a inspirar o esboço de um romance, *A Batalha do Cuia*, em que se supõe o exército português posto em debandada pelos invasores. Não é arriscado dizer que, chegado a este ponto, Eça de Queiroz só podia encerrar a série de romances que escrevera com o propósito de contribuir para a reforma da vida nacional.

As obras que se seguem, com efeito, estão fora desse propósito e não obedecem a qualquer programa definido. Fradique Mendes tem muitos dos atributos de Carlos, mas vive fora do País, donde allás recebe os meios de subsistência, e limita-se a cultivar-se a si próprio, emendado de toda a veledade reformadora. O nome desta personagem fora inventado pelo grupo do Cenáculo, para subscrever os *Poemas do Macadame*, pastiche baudelaireano destinado a escandalizar o público conformista. Eça aproveita-o para exprimir um ideal que no fundo era comum aos Vencidos da Vida, o da abstenção e o do culto da individualidade.

A Ilustre Casa de Ramires é uma apologia da aristocracia tradicional. O descendente decalado dos Ramires medievais, conserva no fundo do seu ser, embora neutralizada por um ambiente desfavorável, a semente heróica dos antepassados. Não podendo exercitá-la em Portugal, resolve partir para África. Este desfecho não tem qualquer antecedente nem relação anterior com a vida de Ramires; é uma decisão inesperada, uma evasão à mediocridade do meio português. No final da obra uma personagem identifica Ramires com Portugal, o que mostra que para o Autor o grupo nacional representativo é a aristocracia territorial, como de resto já é patente em *Os Maias*.

O protagonista de *A Cidade e as Serras* é também um aristocrata, grande proprietário no Douro, residente em Paris, uma reencarnação de Carlos Fradique Mendes, que vem a Portugal refazer a saúde abalada. O livro é constituído, por um díptico: na primeira parte, Paris, a Civilização, a Técnica, que pouco a pouco destróem o homem; do outro, a Quinta, a Natureza, que o revigoram e restituem à alegria. Portugal é considerado como mera região turística e como estância de repouso para o homem rico.

Esta evolução de Eça corresponde à de outros membros do grupo de 1870: a uma fase combativa sucede a esperança na acção de uma elite em que teria largo papel a aristocracia hereditária; por fim, malograda esta mesma esperança com o fracasso da experiência ministerial de Oliveira Martins, um mero tradicionalismo folclórico, de que Ramalho Ortigão seria o grande representante.

Outra restrição a pôr aos romances de Eça de Queiroz é a aceitação inconfessada, talvez inconsciente, de certos preconceitos de origem religiosa relativos à moral sexual. A mulher aparece como um objecto, reduzida à passividade, e o Amor como um pecado. Não há na sua galeria uma única figura feminina com personalidade própria, interessante em si mesma e independentemente dos seus predicados de fêmea. Nem tão-pouco o Amor aparece alguma vez como um estado de exaltação e de pureza, ou como uma forma de dedicação altruísta, antes sempre como uma degradação. No *Primo Basílio* o amor é descrito com tintas sórdidas, e no *Os Maias* o que parecia um grande e belo acontecimento, o amor desinteressado entre duas criaturas superiores, resulta num incesto, pecado inesgotável, tabu admitido sem discussão por todas as personagens do romance. As mulheres de Eça de Queiroz contrastam com as de Balzac ou as de Camilo. Ele não vê para elas outra alternativa que não seja a definida por Proudhon: «Ménagère ou courtisane». Um conto intitulado *O Moinho*, resume concentradamente este pensamento, que está subjacente à intriga de *O Primo Basílio*, *Os Maias* e outros romances. A condição de «Ménagère», que mantém a mulher na sua pureza, implica um sacrifício total a um marido inválido e a um rancho de crianças doentes, e quando

um dia Maria da Piedade vislumbra que um homem a pode fazer feliz, a sua imaginação precipita-a de degrau em degrau no leito do praticante da botica, «um manganão odioso e sebento», a quem ela dava dinheiro para que ele pudesse sustentar uma Joana, criatura obesa, a quem chamam na vila a «Bola de unto». E com isto o marido e os filhos gemiam em casa ao desamparo com a doença e com a fome. O sacrifício ou a depravação, Eça não parece afastar-se destes dois pólos. O seu horizonte é evidentemente limitado pelos preconceitos puritanos da sociedade burguesa da segunda metade do século XIX, muito mais estreita sob este aspecto que a burguesia romântica que lia os romances de Camilo.

ESTILO E ESTÉTICA DE EÇA DE QUEIROZ

Nas *Cartas de Fradique Mendes*, Eça atribui ao seu protagonista a ambição de escrever uma prosa que fosse «alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de mármoreo, que só por si, plásticamente, realizasse uma absoluta beleza, e que, expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir, desde os mais fugidios tons de luz até os mais subitís estados de alma».

Esta foi a ambição de Eça: criar uma prosa que, por um lado, fosse como um tecido belo e precioso em si mesmo; por outro, tivesse uma grande capacidade expressiva. Desde a prosa um tanto descoordenada e amontoada das *Prosas Bárbaras*, até à prosa muito mais sóbria e precisa do conto *S. Cristóvão*, nas *Últimas páginas*, assistimos a um constante trabalho de ajustamento, de afinamento, de depuração deste instrumento estilístico.

Nessa luta, o propósito mais saliente parece ser o de vitalizar a língua literária, injectar-lhe setva, fazer de cada frase uma coisa viva, nova, imprevisível, expressiva, abolindo aquilo a que se poderia chamar as partes mortas e neutras da língua, aquelas frases ou conjuntos já habituais e esperados. Para Eça é preciso que toda a frase produza uma impressão plástica e musical que desperte a atenção do leitor.

Para tanto usou um processo que consiste em circunstanciar o mais possível cada nome e cada verbo, mediante uma técnica que é principalmente (embora não unicamente) combinatória: a impressão resulta, deixando por agora de lado a questão do ritmo, da maneira como são constituídos os grupos formados por nome e adjectivos, ou por verbo e advérbios. Por princípio, Eça não procurou inventar palavras novas, ou repor em circulação termos raros forrageados nos clássicos ou nos falares regionais; utilizou antes os termos usuais, mas dentro de combinações desusadas que os realçam, que lhes intensificam o valor semântico, que lhes restituem o poder de sugestão sensorial. É para o mesmo efeito, também, que, quanto aos verbos, prefere os de maior riqueza semântica, isto é, os mais circunstanciados.

Por vezes o efeito resulta da simples acumulação dos adjectivos em série. Falando de uma mulher jovem: «tudo aquilo era asseado, moço, fresco, flexível e tenro». «O vinho que Jacinto bebeu em Torres era um vinho gostoso, penetrante, vivo, quente, que tinha em si mais alma que muito poema ou livro santo».

Noutros casos o que nos desperta é a aposição do adjectivo a nomes a que não anda normalmente associado. Trata-se por vezes de associações sinestésicas, como «céu macio», ou «coloridos frescos e cantantes»; por vezes de predicados psicológicos aplicados a objectos materiais, como «sagazes e subtilezas instrumentais», ou «luz estudiosa e calma»; por vezes, também, da permutação entre si de aspectos diferentes da natureza, como em «passa lenta e montanhosa uma récuca de mastodontes». Trata-se ainda de efeitos que resultam um pouco da imprecisão, da ambiguidade, como na expressão «côncavo silêncio nocturno», ou no «silêncio saliente», cujo sentido se infere do contexto:

«O homem contraiu-se num silêncio saliente. Até aí estivera alegre, rindo dilatadamente, loquaz e cheio de bonomia. Mas imobilizou o seu sorriso fino.»

Outro processo para realçar o significado do adjectivo consiste em colocá-lo num lugar desusado. É o caso de frases como «o voo branco das gaivotas», ou «a rosada carícia dos dedos divinos». Branco, é a cor das gaivotas e não do voo; rosado, a cor dos dedos e não da carícia. O adjectivo assim deslocado para fora do seu lugar normal e gramaticalmente regular como que se isola e salienta, ao mesmo tempo que dá corpo plástico às ideias abstractas, neste caso, voo e carícia. Esta liberdade na colocação e uso do adjectivo facilita e reforça os efeitos da acumulação, dando lugar a conjuntos em que os substantivos apenas servem de suporte a um tecido todo adjectival: «Ao trote esgalgado dos seus magros cavalos brancos.»

A acentuar esta importância do adjectivo na frase de Eça, há o emprego frequente de nomes de qualidade, derivados de adjectivo, em frases como

«a bruma arrasta a luminosa moleza das suas rendas,»
(em vez de a bruma arrasta as suas rendas luminosas e moles)

ou

«O moinho [...] imóvel sobre a gelada limpidez da água fria.»
(em vez de [...] água fria, límpida e gelada).

A mesma razão que explica a multiplicação dos adjectivos, leva Eça a usar abundante e variamente os advérbios. Estes servem, como se sabe, a caracterizar, particularizar, circunstanciar a acção traduzida no predicado — verbo ou adjectivo. Entre outros exemplos do emprego do advérbio em Eça fora dos moldes habituais:

«Alvejava recolhidamente o fino e claro pórtico de um templo.»
Falando de um polícia de estatura avantajada: «O monstro plantado enormemente a uma esquina»
«o limite exaltadamente extremo»
«Eu possuía preciosamente um amigo»
«muge devastadoramente.»

Todos estes exemplos, tanto os que se referem aos adjectivos como os que se referem aos advérbios, dizem respeito à técnica combinatória, isto é, à que consiste em procurar os efeitos mediante a combinação inabitual dos termos correntes empregados no seu sentido corrente. Mas a simples escolha dos verbos permite por vezes efeitos do mesmo tipo. Há com efeito os verbos de sentido muito geral, pobres de circunstâncias, tendendo a reduzir-se a simples morfemas, como *ser, estar, ver, dizer, vir, etc.*, ao lado de outros de menor extensão e maior compreensão de significado. Eça prefere geralmente estes últimos. Assim, em vez de escrever que alguém *falou* ou *disse*, prefere, conforme os casos, termos como *rosnou, gritou, ganiu, ciciou, etc.* Em vez de *havia um templo negro ou branco*, prefere *alvejava* ou *negrejava* um templo. Em vez de *os regatos correm*, *os regatos fogem, saltam e riem*. Em vez de *espalhavam-se notícias*, *revoavam* novas. A metáfora tem grande papel nesta técnica: os *morangos ensanguentam* um campo verde; um *amante sorve com a vista* a figura da amada, ou *esmaga os olhos* no prédio onde ela mora.

Por um ou por outro processo, Eça sacode a inércia da linguagem, logra remoçar as palavras habituais, construir com elas um estofo vivo com relevos e cores novas. A acrescentar que a força dos adjectivos é frequentemente reforçada com alusões que se diria restituírem-nos ao seu significado original, como quando fala de «um sorriso de uma doçura de tentar abelhas», de um «poente vermelho como uma romã muito madura».

Ora com este instrumento procura Eça realizar três desideratos pelo menos. Um deles é o de surpreender e transmitir em flagrante a aparência sensorial do mundo exterior. Outro é o de penetrar e apreender a essência fenomenológica das pessoas, paisagens e outros objectos. O terceiro é o de criar um mundo imaginário, plástico e poético. Além destes três propósitos, haveria ainda a considerar, para completar o estudo do estilo de Eça de Queiroz, a posição do narrador perante as suas próprias personagens e os respectivos actos.

Quanto ao primeiro dos desideratos enunciados, que poderíamos resumir na palavra *sensualidade*, todos os livros de Eça oferecem numerosos exemplos da tendência a focar intensamente objectos usuais, movimentos, momentos, arrancando-os ao esquecimento quotidiano, como que obrigando o leitor a observá-los pela primeira vez. Por vezes esta focagem é exigida pelo significado do episódio no conjunto. É o caso do Eusébiozinho recitando a *Lua de Londres*:

«Abria a boca; e, como de uma torneira lassa, veio de lá, escorrendo, um fio de voz, um recitativo lento e babujado.»

Noutros casos há a intenção de sugerir um ambiente, como nesta descrição do salão de Afonso da Maia:

«Um tom fino retiniu, o relógio Luís XV foi ferindo alegremente, vivamente, a meia noite:—depois a toada argentina do seu minuete vibrou um momento e morreu. Houve de novo um silêncio. Uma renda vermelha recobria os globos de dois grandes candeeiros Carcel; e a luz assim coada, caindo sobre os damascos vermelhos das paredes, dos assentos, fazia como uma doce refração cor de rosa, um vaporoso de nuvem em que a sala se banhava e dormia; só aqui e além sobre os carvalhos sombrios das estantes, rebrilhava em silêncio o ouro de um Sèvres, uma palidez do marfim ou algum tom esmaltado de velha majolica.»

E por vezes trata-se de pormenores sem significado especial, que passam normalmente despercebidos, mas de que Eça saboreia o flagrante:

«E a criada, uma gorda e cheia de sardas, fazia espumar o vinho verde no copo, fazendo-o cair de alto, de uma caneca vidrada.»

Quanto ao segundo dos desideratos enunciados, Eça teve uma viva consciência dele e deixou-nos a respectiva teoria, n'A *Correspondência de Fradique Mendes*:

«Todo o fenómeno tem, relativamente ao nosso entendimento e à sua potência de discriminar, uma Realidade—quero dizer, certos caracteres, ou (para me exprimir por uma imagem, como recomenda Buffon) certos *contornos* que o limitam, o definem, lhe dão feição própria no espaço e universal conjunto, e constituem o seu *exacto, real e único* modo de ser. Sômente, o erro, a ignorância, os preconceitos, a tradição, a rotina, e sobretudo a ILUSÃO, formam em torno de cada fenómeno uma névoa que esbate e deforma os seus contornos, e impede que a visão intelectual divise o seu *exacto, real e único* modo de ser. É justamente o que sucede aos monumentos de Londres, mergulhados no nevoeiro.»

Este texto, que é quase um programa fenomenológico da arte literária, dá-nos talvez a chave para muitos aspectos estilísticos de Eça de Queiroz. Em certos retratos, descrições, anotações de gestos e atitudes, revela-se um trabalho de análise e abstracção orientado para a descoberta dessa presumida realidade ou essência, para lá da aparência superficial. Esta orientação comanda, por exemplo, em muitos casos, a escolha dos adjectivos e dos advérbios. Madame Lobrinska, enviuvando, recolheu «com solene mágu» às suas terras: este *solene* classifica a mágu da viúva rica como algo de honestamente convencional. E no conto *A Aia*:

«A rainha chorou magnificamente o rei. Chorou ainda desoladamente o esposo, que era formoso e alegre. Mas sobretudo chorou ansiosamente o pai que assim deixava o filhinho desamparado.»

Mediante os três advérbios, Eça desdobra, pela análise, três atitudes, três relações no mesmo choro.

Um gesto, uma fisionomia, um ambiente, recobrem em Eça uma atitude, uma posição, um tipo, uma ideia. É assim que num pequeno incidente rumoroso que perturba um sarau de caridade:

«das cadeiras da frente surgiu a face ministerial do Gouvarinho, inquieta pela Ordem, com as lunetas brilhando duramente.»

O retrato de José Matias define na primeira página do conto, o tipo psicológico a cujo desenvolver-se vamos assistir:

«um rapaz alto, louro como uma espiga, com bigode crespo de paladino sobre uma boca indecisa de contemplativo, destro cavaleiro de uma elegância sóbria e fina.»

Nestas curtas palavras está embrionária, concentrada como numa semente, toda a história e todo o destino de José Matias, a maneira de ser que se desenrola coerentemente na trama do conto. É como que através da fisionomia uma análise aos raios X da essencialidade do seu ser.

Da mesma forma há para Eça um sentido nas paisagens e nos interiores. O caminho para o solar de Jacinto é convidativamente acolhedor:

«Os espertos regatos riam saltando de rocha em rocha. Finos ramos de arbustos floridos roçavam as nossas faces, com familiaridade e carinho. Muito tempo um melro nos seguiu, de choupo para castanheiro, assobiando os nossos louvores. Serra bem acolhedora e amável...»

E da biblioteca abandonada do mesmo Jacinto, desprende-se uma sugestão de morte:

«Cada passo meu sobre os fofos tapetes de Caramânia, souu triste num chão de mortos. Todos os brocados estavam engelhados, espaçados. Pelas paredes pendiam, como olhos fora de órbitas, os boões eléctricos das campainhas e das luzes:—e havia vagos fios de arame soltos, enroscados, onde a aranha regalada e reinando tecera teias espessas. Na livraria todo o vasto saber de séculos jazia numa imensa mudez debaixo de uma imensa poeira. Sobre as lombadas dos sistemas filosóficos alvejava o bolor: vorazmente a traça devastara as Histórias universais: reinava ali um cheiro mole de literatura apodrecida:—e eu abalei, com o lenço no nariz, certo de que naqueles vinte mil volumes não restava uma verdade viva.»

Sobre este processo de abstracção, que tende a reduzir as coisas ao seu *exacto e único* modo de ser, à sua *realidade*, isto é, no fundo, ao conceito que lhes atribui o autor, baseia-se um jogo de contrastes, como o que se revela neste passo que põe em confronto o bruto que Fanny ama e o poeta lírico que ela desdenha:

«O monstro plantado enormemente a uma esquina, recebe em silêncio o copo, atira-o de um golpe às fauces tenebrosas, arrota cavamente, passa a mão cabeluda pela barba de Hércules, e segue tacturnamente, sem um obrigado, sem um amo-te, batendo o lagedo com a vastidão das suas solas sonoras. A pobre Fanny admira-o babosa... E talvez nesse momento, à outra esquina, o magro Korrisosso, fazendo no nevoeiro um esguio relevo de poste telegráfico, soluça com a face magra entre as mãos transparentes.»

Enfim, uma terceira tendência, como vimos, transparece na prosa de Eça: a de que resulta a criação de um mundo poético fora da realidade. Ela manifesta-se copiosamente nos primeiros escritos, compilados nas *Prosas Bárbaras*. Mas a autodisciplina que Eça se impôs a seguir às crônicas reunidas no volume *O Egípcio*, não foi bastante para suprimir a fuga para a transfiguração. Frases como a que descreve os socacos do Douro que «subiam até outras penedias que se embeliam todas brancas e assoalhadas na fina abundância do azul», são características: as descrições de Eça vão sempre até ao limite em que começa a transfiguração, que em muitos casos ganha a forma de um mito. Preparando-se a partida de Jacinto para a sua quinta do Douro:

«desde o amanhecer [...] se pregava, se martelava como na construção de uma cidade. E as bagagens, desfilarão, lembravam uma página de Heródoto ao narrar a invasão persa. Jacinto emagrecera com os cuidados daquele Êxodo.»

Aquí trata-se de um mito amplificador, caso frequente em Eça que vê sempre a realidade através de uma lente convexa ou côncava. O polícia já mencionado, por quem suspira Fanny, é:

«uma montanha de carne eriçada de uma floresta de barbas, com o peito como o flanco de um couraçado, com pernas como fortalezas normandas.»

O caso mais frequente de transfiguração, é o da antropomorfização. Os adjectivos e os verbos tendem muito frequentemente a dar personalidade humana aos objectos: os garfos são caracterizados como «sagazes e subtile instrumentos»; um comboio apresenta-se-nos «impaciente e silvando», uma sineta «badalando com furor». No consultório de Carlos da Maia as poltronas «estendiam os seus braços, amáveis e convidativos»; o teclado do piano «tia e esperava».

Mas além desta transfiguração a partir da realidade observada, Eça cria com todas as peças um mundo completo e inteiramente imaginário que nos faz pensar nas paisagens clássicas e mitológicas ou nas visões parnasianas. Estas criações despontam embrionárias aqui e ali nos vários livros, mas realizam-se sobretudo em obras como os *Contos* e as *Últimas Páginas*. Seja exemplo esta descrição no conto *Suave Milagre*:

«Uma tarde avistaram, sobre o poente, vermelho como uma romã muito madura, as neves finas do monte Hérmion. Depois, na frescura de uma manhã macia, o lago de Teberíade

resplandeceu diante deles, transparente, coberto de silêncio, mais azul que o céu, todo orlado de prados floridos, de densos vergéis, de rochas de pórfiro e de alvos terraços, por entre os pomares, sob o voo das rolas.»

Uma estatística do vocabulário de Eça revelaria preferências significativas de uma certa visão estética. Quanto aos adjectivos, qualquer leitor dá pela repetição de palavras como *inacido*, *doce*, *fresco*, *fino*, *claro*, *languido*, *limpido*, *largo*, *lento*, *resplandecente*, *resfulgente*: por si só definem um mundo desabafado, suave, cheio de luz sem brusquidão, sem aspereza. A palavra *largo*, por outro lado, juntamente com *alto*, *imenso* e a constante repetição de *grande*, mostram uma tendência amplificadora, de fuga às proporções e aos contornos da mediania. Algumas das palavras indicadas (as que começam por *l*, por exemplo), devem explicar-se, em parte, por razões eufónicas, e é certamente também o caso de *pálido*, *livido*, senão também *esguio* e *espolgado*. Deixando para depois este aspecto, importa registar a constante transposição da realidade que, latente ou patentemente, Eça pratica a cada passo.

Uma das normas do romance realista e do naturalista, é a ausência do narrador. À vista encontram-se apenas as personagens; elas proferem todos os comentários, segundo o seu ponto de vista particular, e é através da sua sensibilidade que se capta o mundo exterior. Há tantos pontos de vista quantas as personagens, e desta forma, ao mesmo tempo que se reclama de uma perfeita objectividade, o escritor realista ou naturalista apresenta uma percepção deformada e subjectiva do meio — não a percepção dele autor mas a das pessoas que percebem, porque só elas vivem. — as personagens do romance.

Assim, a transfiguração da realidade tão característica de Eça de Queiroz, não é, em princípio, incompatível com a objectividade que ele se propunha realizar nos seus romances da série realista. A subtileza da sua adjectivação é um dos meios a que recorre para marcar a visão particular de cada personagem, a sua deformação pessoal da realidade. Mas, de facto, Eça está sempre presente na deformação caricatural ou engrandecedora e magnificante do mundo que descreve. A sua caracterização tem mais ou menos claramente um conteúdo de valor, às vezes dado ironicamente por antífrase. Assim a caracterização do Eusébiosinho n'Os *Maíãs*:

«Quase desde o berço este notável menino revelara um edificante amor por alfarrábios e por todas as coisas do saber. Ainda gatinhava e já a sua alegria era estar a um canto, sobre uma esteira, embrulhado num cobertor, folheando in-fólios, com o crâniozinho calvo de sábio recurvado sobre as letras garrafas de boa doutrina.»

Um simples adjectivo serve ao Autor para os manifestar, como o mostra este curto diálogo entre Vilaça que gabava o desenvolvimento do pequeno Carlos, e D. Ana Silveira que censurava a educação à inglesa que lhe dava o avô:

— «Mas é muito esperto, minha rica senhora! — acudiu Vilaça.
— É possível — respondeu secamente a inteligente Silveira.»

Inteligente não é aqui um epíteto descritivo, mas uma forma de encarecimento que revela, por antífrase, irónicamente, o ponto de vista do autor sobre a Silveira. Uma análise minuciosa revelaria a importância muito grande que têm na obra de Eça os juízos de valor.

Não tem sido estudado do ponto de vista rítmico e fónico o estilo de Eça. É flagrante, todavia, a importância que ele atribua no seu estilo ao aspecto musical. Razões eufónicas, baseadas na expressividade do fonema presidem certamente à escolha de certos vocábulos, como *côncavo*, *livido*, e numerosos outros. São muito frequentes os efeitos tirados da alteração como

«Além, a neve coroa uma serra com um radiante nimbo de santidade, e escorre por entre os flancos despedaçados em finas franjas que refulgem.»

A frase é entrecortada ou estira-se conforme a ideia ou o sentimento que exprime e é fácil achar na prosa de Eça as divisões rítmicas do verso, como neste exemplo:

«Com o mesmo salto mole as focas tombam / trambulham na vaga funda / E um terror passa, / um terror levantado do mar tão intenso / que um bando de albatrozes, muito seguro sobre uma escarpa, / bate com azoados gritos / o vôo espavorido.»

Razões musicais têm certamente um papel muito considerável na selecção, ordenação e seriação das palavras, na sua colocação dentro da frase, na escolha de séries binárias ou ternárias, ou outras de adjectivos.

Neste ponto, como nos outros, Eça de Queiroz assimilou a variada experiência estilística da literatura francesa na segunda metade do século XIX, entre Flaubert e Zola, e incluindo alguns poetas parnasianos e simbolistas. O seu mais relevante e duradouro significado é porventura o de ser o principal criador de uma prosa artística portuguesa, na segunda fase da nossa história literária que começa no século XVIII. Ele ficará, provavelmente, como o grande clássico da língua nesta fase. A acusação de estrangeirado que repetidamente lhe foi feita, só pode partir de espíritos provincianos. Qualquer leitor de mediana sensibilidade sente que o estilo de Eça não contraria a índole da língua. Pelo contrário, *dequese-lhe admiravelmente*. Apesar de, como vimos, ser extremamente culta e trabalhada, a língua de Eça não parece artificiosa, tem um enorme poder de penetração e é assimilada por um público muito largo. É uma arte adequada à matéria sobre que se exerce e ao contexto a que pertence. O facto de os seus principais modelos serem autores franceses, está na linha de todos os grandes clássicos da língua, que sempre assimilaram modelos estrangeiros, como Camões relativamente a Virgílio e a Petrarca, ou D. Francisco Manuel relativamente aos seus mestres castelhanos. A superioridade do grande clássico da língua, reside no êxito com que assimila modelos cultos universais à índole da língua nacional. Sob este aspecto não há talvez outro escritor de língua portuguesa comparável a Eça de Queiroz que assimilou nessa língua as mais avançadas e requintadas técnicas estilísticas do final do século XIX, o que lhe permitiu, sob o ponto de vista estético, ir muito além de qualquer dos seus contemporâneos portugueses, conservar-se ainda hoje como um modelo a imitar.

5.9.13 “O manto da fantasia”

António José Saraiva, *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Gradiva, 2.ª edição, Lisboa, 1996, pp. 149-157.

CAPÍTULO XIV

O manto da fantasia

«Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia.»
Em Portugal, quando uma fórmula lapidar capta uma evidência aparente, arrisca-se a ficar para a Eternidade como se estivesse esculpida em pedra. Neste caso a fórmula é do próprio Eça e a gravação em pedra não é mera metáfora literária. A fórmula foi esculpida no mármore que perpetua a imagem do escritor.

Será difícil agora arrancá-la ao repositório das ideias feitas nacionais como a definição do que se chamou «realismo». E no Português, latino, gozador, sensual, a nudez forte da verdade tomando a forma de uma bela fêmea despida é um constante e convincente convite à inactividade mental.

Mas será esta a definição apropriada ao realismo de Eça? E será Eça um escritor que caiba todo nessa fórmula? E o que é um escritor realista?

Nas suas primeiras obras, as *Prosas Bárbaras*, editadas com um prefácio de Batalha Reis (que é também uma obra-prima), Eça é um escritor do género a que depois se chamou «fantástico», e nas últimas, que são vidas de santos, volta a esse caminho; as suas obras que foram chamadas «realistas» estão entre aquele começo e este fim «fantásticos...». São um intervalo numa série vasta, tendo em conta que mesmo na fase «realista» da obra de Eça há vários romances que programaticamente nada têm de realistas, como *O Mandarim*, *A Cidade e as Serras*, *A Ilustre Casa de*

Ramires, e até onde falta qualquer propósito de coerência e de verosimilhança, como *A Relíquia*. Sem falar de *O Mistério da Estrada de Sintra*.

Esta classificação de Eça de Queiroz como «realista» tem motivações ideológicas. Eça pertenceu àquele grupo de jovens de Coimbra que seguiram Antero no seu afrontamento com Castilho e com os que se reclamavam seus adeptos, isto é, contra os «românticos». O que Antero proclamava nos seus panfletos era a verdade na arte, como na vida, isto é, a autenticidade, o fim do convencionalismo, em que a literatura acabava por se converter em imitação de si própria.

Nisso influiu a leitura de Proudhon, em quem a ideia de verdade é uma obsessão ideológica. Proudhon é um Rousseau com novos temas, é uma recusa eloquente de toda a convenção, de todo o postigo, tanto na sociedade, como na política, como na arte. Eça estava fascinado por Proudhon quando, por sugestão de Antero, proferiu à sua célebre conferência do Casino sobre «O realismo como nova expressão da Arte», conferência que poderia intitular-se «Arte e verdade». A Verdade não era uma receita da escola: era uma atitude vital, como o ensinara Antero; por isso não estranhemos que Proudhon seja o autor mais lembrado na palestra de Eça. Flaubert, por sua vez, na *Madame Bovary*, era o demolidor do estuque romântico com que se revestia e mascarava a vida (ou a falta dela). Daí a junção de um e outro na mesma palestra. O Romantismo não aparecia a Eça — nem tão-pouco a Antero — como um estilo de arte, mas como uma atitude existencial, uma imitação da vida, ou melhor, uma ausência de vida. Vemos isso na história de Pedro da Maia pela qual começa *Os Maias*, história do modo de vida romântico, que é a raiz de toda a tragédia. Esta ausência é particularmente visível em certas figuras, como o Eusebiozinho, vítima da educação romântica portuguesa.

Esta atitude fundamentalmente moral está na origem de toda a arte de Eça. É propriamente *vital*, mais que uma atitude literária. Eça tinha por Antero uma profunda admiração, podíamos dizer veneração, e por Oliveira Martins, desde o encontro no Cenáculo

em 1870, um forte e carinhoso sentimento fraternal que o autorizava a dar-lhe conselhos. Apercebera-se certamente da fragilidade escondida de Oliveira Martins e da sua indeterminação básica e isso o levava a ajudá-lo. Quando foi convidado por Martins em 1885 a colaborar n' *A Província*, quis ajudá-lo na apresentação do periódico; por isso respondeu com uma carta onde se lia: «Lembra-te de que a sensualidade moderna, que é o fundo do gosto moderno, gosta sobretudo de qualidades de forma e de plástica. [...] Procura por isso que o jornal, como papel, tipo, impressão, etc., seja um primor. Dá-lhe um feitiço que não seja o do pesado e pançudo *Comércio do Porto*¹.»

Falando de «sensualidade», Eça falava de algo que como poucos conhecia: o contacto dos sentidos com o mundo. Também Martins procurou em páginas da *História de Portugal e do Portugal Contemporâneo* (obra que Eça, como já foi dito, sobre todas apreciava do seu amigo) dar a cor e o feitiço das coisas, mas o que havia neste era a necessidade de exteriorizar o pensamento, de tornar visível o que tem existência mental, mais do que exprimir ou mimar a natureza; Martins era o que em pintura se chama um «expressionista», desses que recortam as suas figuras no papel para agarrarem com mais força o símbolo. Eça, pelo contrário, mimava o universo.

Nele o tinir de um cristal fica longamente repercutindo, tal como o céu azul de Lisboa ou o aroma das rosas, ou o labirinto inesperado das ruas do Cairo. Como dirá Cesário (falando de si próprio), as coisas *tangem* os sentidos a Eça. E ele persegue a cor até ao limite em que se confunde com a luz, intentando com a pena aquilo que os pintores e impressionistas — como Manet ou Monnet — quiseram obter com o pincel.

É sabido o cuidado com que Eça descreve as *toilettes* femininas (em que predominam, como em Renoir, as cores claras) e a importância que nele têm o sabor e o gosto do paladar.

¹ *Correspondência* de Eça de Queiroz, I, p. 288.

Exemplificaremos o lado «impressionista» pictórico da prosa de Eça com três exemplos:

«Era um dia já quente, azul-ferrete, com um desses rutilantes sois de festa que inflamam as pedras das ruas, douram a poeirada baça do ar, poem fulgores de espelho pelas vidraças, dão a toda a cidade essa branca faiscação de cal, dum vivo monótono e implacável, que na lentidão das horas de Verão cansa a alma, e vagamente entristece².»

A cor e a luz tornam por vezes irreconhecível o contorno do objecto, como neste relance de uma corrida de cavalos: «[...] ao princípio ainda pareceu que era *Rabino*: mas, apanhado de repente num raio oblíquo de sol, o cavalo cobriu-se de tons lustrosos de baio claro, e foi uma surpresa ao reconhecer-se que era *Vladimiro*³.»

Outro exemplo, que parece o texto para uma aguarela: «De manhã chovera e a tarde ia caindo com uma suavidade muito pura. Laivos rosados esbatiã-m-se nas alturas como pinceladas de carmim muito diluído em água, e longe, sobre o mar, para além da linha escura dos pinheirais, por trás de grossas nuvens tocadas ao centro de tons de sanguínea e orladas de ouro vivo, subiam quatro fortes raios de sol, divergentes e decorativos [...]»⁴

Por sob este revestimento sensorial o que havia?

No mesmo jornal, *A Província*, onde Eça de Queiroz colaborava, jornal que se destinava a servir de trampolim para o projecto político de Martins (pensava ele mesmo), saiu uma crítica a um escrito de Eça para o prefácio de um livro de Bernardo Pindela intitulado *Azulejos*. Oliveira Martins ficou escandalizado com o que aí dizia Eça: «A arte é tudo, e tudo o mais é nada.»

Nesse «tudo o mais» contava-se a política e os seus grandes homens, incluindo Bismarck, de quem Oliveira Martins era grande

admirador. Nesta época Oliveira Martins ainda podia esperar ficar imortalizado pela sua acção política; à parte isso, as suas reflexões sobre a imortalidade são justas: «Nas democracias tudo é anónimo, como nos tempos primitivos [...] A ilusão das estátuas é a última na série dos tempos⁵.»

Isto dizia o futuro autor de *A Vida de Nun'Álvares*, que quis ser o escultor dos heróis portugueses. António Sérgio recolheu e comentou este texto nos *Dispersos* de Oliveira Martins, mas foi mais severo para Eça de Queiroz: «Estes absurdos e contradições demonstram que os intuitos sociológicos, científicos, reformadores, com que coonestam os seus 'realismos', carecem de profunda sinceridade⁶.»

Sérgio também se pretendia futuro salvador da Pátria e também se tomava a sério. Nenhum deles, talvez, compreenderia o que escrevia Eça a Luís de Magalhães, em 16 de Agosto de 1884: «Não se deixe levar pelas teorias abomináveis do amigo Oliveira Martins sobre a *sinceridade da emoção*⁷.»

Ainda não está aqui bem desabrochada a ideia da arte como «fingimento» segundo a fórmula de Pessoa, mas há a da arte como «manto diáfano»; recobrimo o quê? O manto diáfano é o manto sensorial, o manto da «sensualidade» de que Eça falava a Martins, as aparências sedutoras com que nos atraem as coisas, a *maia* dos Budistas. Esse manto é como as visões de Santo Onofre, a mulher nua que abre os braços na gruta do solitário do deserto. Ele corre para o corpo que se lhe oferece e que de repente se dissipa e se lhe furta, porque tudo era aparência, tudo era sensualidade. O «manto diáfano da fantasia» veste um oco. No extraordinário conto *José Matias*, o narrador, o biógrafo do protagonista, apresenta-se, na conclusão, como «um metafísico» que «comentou Espinosa e Mallebranche, reabilitou Fichte e provou suficiente-

² «Os Maias», in *Obras Completas*, Lello, II, p. 217.

³ *Ibid.*, p. 232.

⁴ «A Capital», *ibid.*, III, p. 19.

⁵ Apud *A Província* de 14 de Dezembro de 1886, recolhido em *Dispersos*, II, p. 112.

⁶ *Dispersos*, ed. cit., II, p. 316.

⁷ Eça de Queiroz, *Correspondência*, ed. cit., I, p. 234.

mente a ilusão da sensação». Essa ilusão é o problema essencial da estética de Eça de Queiroz.

O amigo Oliveira Martins sofreu e morreu por não entender isto. Ele, Martins, acreditava na «metade de nada», que era a vida activa, e no seu reverso; acreditava na História e acreditava na Política, na representação e no seu duplo, e acabou mal por não saber decidir-se.

O objecto mais completo do desejo, a fonte suprema da sensualidade nos romances de Eça, é a fêmea humana, que é também a origem de todo o engano. Ela evoca os «sepulcros caiados» dos ascetas cristãos; ou é uma prostituta humilde que vive do seu officio, ou uma aristocrata sem vergonha, como a Condessa de Gouvarinho ou como a Raquel Cohen, que oferece ao macho a sua nudez branca sobre uma colcha de veludo preto, ou criaturas débeis e doces que se entregam quando lhes falta o protector, como Luísa na ausência do marido. A mais bela criação feminina de Eça, Maria Eduarda, é filha de uma prostituta e obrigada pelas circunstâncias a prostituir-se; e é ela que traz àquele grupo que se constituiu dentro do «Ramalhete» a aniquilação total. Em *Os Maias* tudo se esvai, em conclusão, como as visões que se oferecem a Santo Onofre.

Em Eça de Queiroz a mulher é a portadora do pecado, imagem do diabo, como a Dama Pé de Cabra. O Padre Amaro realiza os seus amores com Amélia ao som dos gritos de uma «endemoninhada» parálitica, que é a filha do sineiro; no final o filho de Amélia é entregue à «Tecedeira de Anjos», que se encarrega de dar destino ao bebé. Juliana ao lado de Luísa em *O Primo Basílio* é uma espécie de duplo diabólico da beleza doméstica da patroa coberta de aparente inocência. A morte é o destino final de ambas e o preço do pecado. Por Maria de Monforte virá a morte de Pedro da Maia e anos depois do pai dele, Afonso da Maia, e a destruição de Carlos Eduardo, da casa dos Maias, e dos sonhos que lá se abrigavam.

Afonso morre no seu jardim por entre as suas rosas. Têm grande relevo em Eça as cenas cemiteriais inspiradas em Hamlet: assim a visita de Artur, regressado à sua aldeia, aos restos mortais

da tia que morrera suspirando pelo seu regresso enquanto ele se divertia numa orgia de Carnaval no salão do Casino Lisbonense. Ao mesmo tipo pertencem sequências macabras como o comentário da preparadora de defuntos no final de *O Primo Basílio*, dizendo que gosta de preparar para a cova «carnes jovens e frescas». Mesmo em *A Cidade e as Serras*, onde ninguém morre, Eça não conseguiu furtar-se a uma cena de enterro: os antepassados de Jacinto são encaixotados e transportados para os seus jazigos, e o desfile efectua-se ao ar livre por entre as folhas caindo das árvores. A associação do Amor e da Morte tem um símbolo involvidável nessa obra-prima que é o conto *José Matias*, um homem que morre por amor. Durante o seu enterro, a caminho do cemitério dos Prazeres, desenrola-se a história da paixão que o levou àquele fim.

O «manto diáfano» da fantasia que recobre este vão é um manto meramente sensual, isto é, de aparência. Desse mundo sensorial fazem parte os sonhos. Não se tem evidenciado suficientemente o papel dos sonhos nas obras de Eça de Queiroz. Podemos aí distinguir dois tipos de sonhos: ou aqueles que servem de indicadores psicológicos e que no fundo são realistas, ou aqueles que têm uma função estrutural e formal na composição da obra. Um exemplo muito evidente do segundo caso encontra-se no episódio bíblico de *A Relíquia*, que já chamou a atenção dos críticos quando saiu a 1.ª edição da obra. O leitor não sabe se esse episódio, que emerge de um relato quase picaresco, é um sonho, se uma alucinação, se uma inoportuna memória de leituras feitas. De qualquer modo é o aproveitamento da *Vida de Jesus* de Renan e das recordações da viagem à Palestina. *A Relíquia* é a colagem de dois fragmentos que se desenrolam em dois diferentes planos de tempo; a articulação entre eles pode ser efectuada pelo Dr. Topsius, que é, já, ele próprio, uma figura algo sobrenatural, segundo o retrato que dele faz o autor. As incoerências deste romance são várias e gritantes.

A colagem de duas séries paralelas de sequências diferentes ocorre em *A Ilustre Casa de Ramires*. É um personagem actual que compõe uma novela histórica de guerra e de vingança, pas-

sada no século XII. Uma das sequências tem o estatuto de realidade, outra o estatuto de novela histórica contada pelo personagem actual. Mas a novela histórica obedece a todas as regras e receitas técnicas do «realismo». Qual é neste livro a realidade e qual a ilusão? O encontro de Gonçalo com os dois provocadores que o ameaçam e que ele castiga com vergastadas, ou o desforço e vingança de Tructezindo Ramires contra o bastardo de Baião? Neste jogo de aparências e de *sensualidades* o que é que está debaixo do manto da fantasia? A história de Tructezindo pode ser o passado em relação à história de Gonçalo, mas este pode ser o futuro em relação à história de Tructezindo.

Talvez deva incluir-se neste capítulo, em que falamos do «manto da fantasia», um efeito que se encontra frequentemente em *Eça*, a que podemos chamar o *efeito do par*. Também lhe poderíamos chamar o efeito do duplo. Esse efeito é bastante sensível em *Os Maias*. Carlos Eduardo, rico, viajado, formado em Medicina (profissão útil e «científica»), fidalgo, belo e admirado pelas mulheres, elegante na sua *toilette* e nos carros que guia, parece uma «estampa», como hoje se diz. Nunca expressão portuguesa foi mais bem achada no nosso tempo, porque Carlos Eduardo é uma estampa de figurino e com aquela placidez indiferente e muda-própria dos figurinos. A sua alma, o seu espírito, são um oco dentro da estátua, ou melhor, estão noutra corpo, que é o par e o contraste de Carlos Eduardo: João da Ega. É este quem preenche o oco que há dentro de Carlos Eduardo, é quem fala por ele, quem sofre por ele, quem aprecia em Carlos as qualidades que a ele lhe faltam. Diz um dialogante de Platão que os homens procuram o que lhes falta, não o que têm. Por isso o Amor não é belo, mas procura a beleza. O par Carlos-João da Ega ilustra admiravelmente este dito.

E esta composição por oposição é um esquema que Eça aplicou noutros romances e contos. Em *Civilização* o par é formado pelo narrador e pelo perfeito exemplar de homem a quem este chama o «meu Príncipe». Carlos da Maia é o «meu Príncipe» de que João da Ega é o *Zé Fernandes*. Do conto *Civilização* este duplo passa para *A Cidade e as Serras*: José Fernandes é quem tem

a fala e os movimentos, Jacinto a riqueza, a saúde e a beleza máscula. Este par não é o de Quixote e Sancho, de que há uma leve, superficial evocação no caminho para a serra. É antes o do rei e seu secretário ou confidente na tragédia clássica.

*

Em 1945, comemorando-se o centenário do nascimento de Queiroz, o autor da presente obra publicou um estudo sobre *As Ideias de Eça de Queiroz* em que se partia do princípio de que Eça de Queiroz era um escritor de ideias, mas só de certas ideias. De facto o lento desenvolvimento da mentalidade portuguesa tornava ainda actual em 1945 a caricatura que Eça fez da nossa sociedade em *As Farpas*, *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, obras que continuavam vivas graças à extraordinária arte do escritor. Todas as outras obras eram consideradas desvios da sua «verdadeira» rota. *As Ideias de Eça de Queiroz* é uma súmula dos clichés então reinantes sobre o escritor. Por isso uma obra-prima como *A Cidade e as Serras* era julgada como insignificativa, ou como um «regresso» a Júlio Dinis. E não foi só o presente autor que assim apresentou Eça: era a opinião generalizada, inclusive a de João Gaspar Simões na *Vida e Obra de Eça de Queiroz*. As publicações do ano do centenário do seu nascimento serviram só para consolidar o mito «revolucionário» e «progressista» que a geração a que pertenceu Eça de Queiroz quis deixar de si mesma e que serviu ao mesmo tempo para atacar as instituições caducas de 1865 a 1870 e as que no século seguinte continuaram a dominar a sociedade portuguesa.

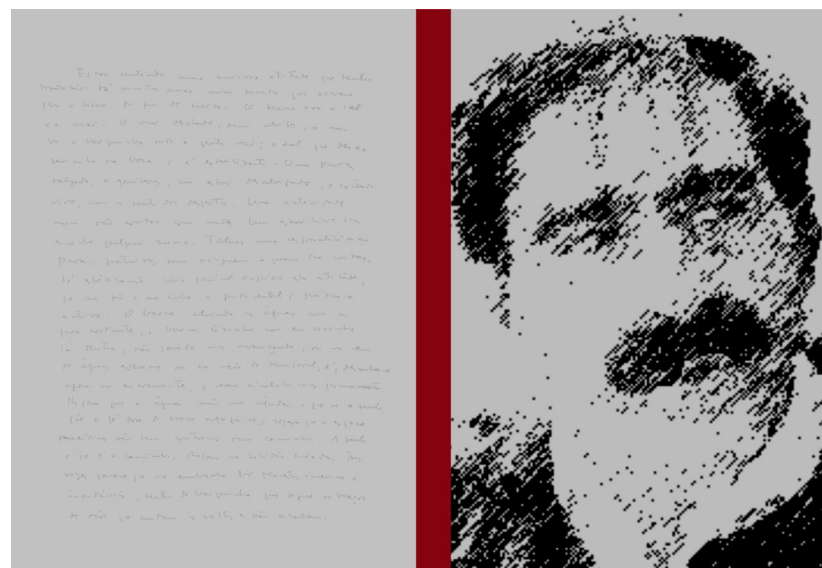
Hoje as ideias de Eça de Queiroz (que não são exactamente as que lhe atribuímos em 1945) aparecem-nos principalmente como temas de arte, tal como na *Correspondência de Fradique Mendes* são pretextos para cartas.

5.10 Páginas de intervenção cívica e reflexões sobre Cultura, História, Literatura e Educação

“(…) E uma terceira forma de ceder a uma pressão interior é o sentido da «oportunidade». Pede-se ao escritor que cale a sua verdade porque não é oportuno dizê-la. Mas aqueles que cedem esquecem que o tempo do escritor não se mede com o metro das peripécias históricas e políticas. A consciência do escritor não funciona no curto prazo, ou se funciona ele trai-se a si próprio. São dois tempos e duas oportunidades diferentes, e o escritor deve saber distingui-las. Deixemos que a História esclareça a oportunidade dos seus escritos.

Nisto, como em tudo o mais, o escritor responde só perante o mais incómodo dos juízes: a sua consciência”.

António José Saraiva, “O Escritor, a Verdade e o Público”, in *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, p. 261 [publicado inicialmente in *Jornal Diário de Notícias*, 9-3-1979]



5.10.1 *História da Literatura Portuguesa* - “Do Prefácio da 1.ª Edição” [Porto, 1955]”

António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Lda., Porto, 11.ª Edição, 1979, pp. 5-6.

A história literária portuguesa tem sido nos últimos decénios objecto de trabalhos de investigação que, em certos casos, alteram profundamente alguns dos seus domínios.

Acontece, porém, que se não tem, correlativamente, actualizado a teoria da nossa história literária. O último grande esforço interpretativo realizado neste campo continua a ser o de Teófilo Braga, integrado na orientação geral da historiografia romântica; e, embora a monumental síntese que ele construiu seja muito esquecida ou colocada em segundo plano, depois das rectificações devidas, entre outros, a Fidelino de Figueiredo, a verdade é que nenhuma outra veio substituí-la.

Tendo em vista estas duas circunstâncias, os autores do presente volume esforçaram-se por colocar ao alcance dos estudantes, dos estudiosos e do público geral as aquisições mais recentes da investigação erudita, mas procurando apresentar os dados da nossa história literária num encadeamento inteligível de acordo com as tendências actuais da teoria da literatura e da história geral das sociedades e da cultura.

O segundo objectivo era o mais difícil, pois faltava a base indispensável de uma história social do nosso país disciplinada pelos métodos e directrizes da moderna historiografia. Por essa razão se viram os autores obrigados a preceder cada um dos períodos literários de introduções históricas mais longas do que é usual em compêndios deste género, nas quais, socorrendo-se de alguns trabalhos parcelares publicados, tentaram esboçar as condições histórico-sociais que devem servir à compreensão da nossa história da literatura. Parecendo-lhes que um livro destes, com intuítos pedagógicos, deve ser um estímulo para a reflexão e informação metódica, um inspirador de hábitos de disciplina mental, julgaram aquela solução preferível à de apresentar aos leitores uma acumulação de pequenas focagens de biobibliografia, de estética fenomenológica ou estrutural, sem qualquer convite à reflexão dos estudiosos sobre as condições históricas de produção e de recepção literária.

Como se tinha em vista que este livro fosse um instrumento de trabalho e estimulasse a iniciativa dos estudantes e estudiosos, completou-se cada capítulo com uma indicação bibliográfica das principais fontes, textos e estudos de maior interesse.

Porto, 1955

5.10.2 História da Literatura Portuguesa - “Introdução Geral – I Reflexões Preliminares”

António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Lda., Porto, 11.ª Edição, 1979, pp. 7-14.

I REFLEXÕES PRELIMINARES

Ao dispormo-nos a estudar uma história da literatura, não podemos deixar de reflectir sobre conceitos fundamentais como os de literatura e obra literária, e sobre as relações existentes entre a crítica e a história do gosto literário, entre a literatura e a língua, entre a história da literatura e a história geral e nacional. No entanto, tais conceitos e relações só se tornam bem definidos depois de se atingir certo grau de conhecimentos de história da literatura; e por isso ao leitor não iniciado estas reflexões só parecerão claras e verdadeiramente *preliminares* à medida que desenvolva o estudo dos assuntos nos capítulos seguintes.

Que é a literatura? Que é uma obra literária? — Não nos interessam, para o efeito, as acepções correntes da palavra «literatura», como acontece quando com ela se designa qualquer conjunto de obras escritas («literatura jurídica», «literatura médica», por exemplo). Para o nosso intento, tal acepção é, por um lado, insuficientemente extensa, pois a transmissão por escrito não se pode considerar indispensável às obras literárias, embora a relação etimológica da palavra «literatura» com a palavra «letra» possa sugerir o contrário; a história das literaturas abrange largos séculos ainda sem escrita, existem línguas e obras que só em tempos modernos foram reduzidas a sinais gráficos, e géneros de expressão eminentemente oral, como o oratório e o dramático. Por outro lado, tal acepção parecer-nos-á demasiado extensa se nos lembrarmos de que nem tudo o que se escreve é literário.

Que deverá, então, entender-se por obra literária? E que obras devemos estudar numa história da literatura portuguesa? Eis uma resposta simples mas aceitável à primeira pergunta: uma obra pode considerar-se literária na medida em que, para além do pensamento lógico, discursivo, abstractamente conceptual, adequado a problemas científicos, filosóficos, ou, em geral, doutrinários, empenhar

e reelaborar os impulsos e os recursos comunicativos menos conscientes, os gostos, atitudes e valores que se enraizaram através do aprendizado, decisivamente formativo, da língua materna e de uma dada vida social. Vendo assim as coisas, devemos reconhecer aspectos mais ou menos importantes de arte literária em textos de certos filósofos, por exemplo, mas reservar o melhor deste nosso estudo para as obras mais tipicamente literárias, as obras chamadas de *ficção*, onde a fantasia desempenha um papel dominante e, por isso, bem diferente do daquela imaginação mais conscientemente orientada que intervém no trabalho científico, doutrinário, etc.

A ficção literária (seja ela narrativa, lírica ou dramática) caracteriza-se, de facto, pelo superior rendimento comunicativo que tira dos recursos linguísticos de ordem fonológica, lexical ou morfo-sintáctica. Mas entre o uso vulgar e o uso literário de um idioma não pode fazer-se uma distinção nítida, tal como acontece também, já vimos, entre a obra literária e a obra de exposição mais abstracta. A melhor prova de que a arte literária já se esboça na fala corrente consiste nos estudos que se fazem sobre a estilística peculiar desta ou daquela língua, como o Francês ou o Português, por exemplo. É porém, nas boas obras de ficção que os recursos linguísticos melhor se estruturam, e com mais evidência nos apercebemos de uma *forma* ou um *estilo*. A evidência de uma forma ou estilo próprio de certa obra ou autor tanto resulta, numa obra de ficção, da ordem ou organização dos temas como, por exemplo, dos ritmos das frases; e não se pode dissociar do valor literário que lhe atribuímos. Num relatório científico, o estilo é relativamente secundário e independente, mas uma obra de ficção, sobretudo um poema, que não tivesse estilo estaria ainda irrealizada; e traduzir um poema equivale, em grande parte, a dar-lhe a equivalência possível com meios linguísticos e referências culturais diferentes.

Todavia, por muito que um estilo se individualize, não pode deixar de aludir à experiência humana colectiva; nenhuma obra literária se comunicaria se a maior parte das suas expressões se não ligasse a significados e convenções que já, pelo menos até certo ponto, vêm do uso corrente da língua respectiva, em dada fase da sua evolução. Qualquer obra de ficção literária apresenta uma forma autónoma, mas o seu ponto de partida, ou matéria, é uma dada experiência social que já se não deve considerar totalmente informe sob o ponto de vista literário, pois, como vimos, se podem reconhecer um estilo adequado às características de cada idioma e ainda estilos próprios de cada camada social, de cada época e de cada escola literária.

Segundo opinião expressa, entre outros, por J. P. Sartre, o poeta (que, para o efeito, poderíamos considerar como o mais típico autor literário) sente as palavras ou frases como coisas e não como sinais, e a sua obra como um fim e não como um meio ao serviço de fins extrínsecos. De que maneira se poderá harmonizar tal opinião com a consciência de que nos servimos sempre das palavras ou frases como meios para certos fins ou intenções? Construções complexíssimas

como as que podemos analisar na expressão literária, em especial na poesia, exigem um absorvente exercício que, pelo menos em certos momentos, aparecem (e devem aparecer, mais ou menos duradouramente, aos poetas) como fins em si mesmos. Um meio é sempre um fim enquanto se não domina, pois o progresso, quer científico, quer artístico, é que transforma os objectivos já atingidos em meios ou técnicas para novos fins. A literatura não se pode confundir com a propaganda, na medida em que a última tenha em vista finalidades ou efeitos inteiramente previstos e use processos de persuasão directa. Mais ainda: a literatura e a arte, em geral, participam na incessante descoberta de fins, de formas superiores de plenitude convivente, na formação, em suma, da própria subjectividade social.

De tudo isto se pode concluir que, constituindo cada obra uma estrutura relativamente autónoma (comparável à de um organismo vivo no seu meio físico), a determinação dos seus fins ou intenções levanta problemas que apenas é possível formular provisoriamente, por aproximações sucessivas. Na literatura, como em geral na cultura, podem sempre distinguir-se ideologias, quer dizer, conjuntos de preconceitos historicamente determinados, uma visão geral e discutível da realidade e das aspirações humanas. Todavia, pela sua complexa elaboração de uma matéria de vida social já incipientemente moldada em formas linguísticas e imaginativas, mas não de todo assimilada a finalidades conscientes, a estrutura de uma boa obra literária oferece inesgotáveis aspectos que extravasam das ideologias cujas raízes históricas são já reconhecíveis. Os seus fins ou intenções de valor ainda permanente põem problemas que a crítica e a história literárias vão formulando de modo cada vez mais aproximado. Allás o pensamento científico não pretende ter o domínio de todas as leis do desenvolvimento histórico humano, e muito menos determinar os últimos fins humanos. Não custa admitir que as melhores apreensões ou vivências literárias e estéticas de valores ou de fins atinjam uma acuidade superior à do conhecimento científico, nosso contemporâneo, de certas realidades correspondentes a esses valores ou fins; as obras mais caracteristicamente literárias encaram as realidades através dos valores, isto é, através do que elas valem para a subjectividade humana, e comunicam, não tanto verdades, como atitudes ou apreciações que lhes estão adequadas. Apenas não esqueçamos que a autenticidade de tais apreensões ou vivências é a cada passo afectada por velhos ou novos preconceitos ideológicos, relativamente aos quais nos temos de precaver por meio de uma disciplina racional que os historicamente e criticamente.

Crítica e história literária. — Há quem ponha em causa a legitimidade da história da literatura ou, o que quase tanto faz, a reduza a uma seriação quanto possível cronológica de estilos, autores e obras, quando muito a uma iniciação em certos dados, necessários ao entendimento das obras mas que nada teriam que ver com o seu valor intrínseco. Segundo esse ponto de vista, os valores estéticos seriam eternos, estariam fora da história.

Na verdade, não pode negar-se a permanência de valores literários, que chegam a desafiar as inevitáveis infidelidades da sua tradução e interpretação, resultantes de, por exemplo, terem sido originalmente realizados em línguas e instituições já mortas há muito. Mas tais infidelidades e, com elas, os problemas de interpretação e valorização surgem logo depois que uma obra se publica. A própria estrutura da obra nunca reduz todas as intuições do autor a uma perfeita coerência; é bem sabido que os grandes livros têm uma complicada história, de antes, durante e depois da sua redacção. E as apreciações de uma obra antiga que se foram impondo através de épocas sucessivas dão-nos, em geral, a impressão de falsas, ou, pelo menos, de inessenciais ou incompletas. Sente-se a cada passo a necessidade de libertar a estrutura essencial de uma obra daqueles preconceitos que, já a partir das próprias intenções mais superficiais e por vezes ostensivas do seu autor, a apoucam; tal necessidade pode considerar-se tão viva como a obra: vive da sua vida. Nessa libertação consiste o grande papel da crítica.

Mas esta crítica é já histórica; procura já explicar (e vencer) limitações sociais e epocais, entra já em linha de conta com uma conjectural história do livro, desde as suas fontes e elaboração até à apreciação predominante entre os próprios contemporâneos do crítico. Além disto, a crítica de um livro antigo não pode atingir a sua estrutura formal sem compreender a matéria histórica a partir da qual ele foi elaborado e que, como vimos, já se não deve considerar inteiramente informe, ou neutra, sob o ponto de vista literário: a literatura, quer como ficção, quer como estilo, esboça-se no texto das mais elementares relações humanas; as mais simples e constantes mudanças das coisas e dos propósitos sociais estimulam transferências de significados, quer dizer, metáforas, imaginação analógica, e até anedotas que contêm verdadeiros símbolos e juízos. Toda a ficção literária, tal como toda a expressão linguística em que assenta (e que é verdadeira criação literária antiga, já sedimentar, habitual ou inconsciente), tem origem em transferências nos significados das palavras que se referem ao corpo humano, suas necessidades e movimentos, ao espaço organizado (casa, cidade, área explorada, campo arado, etc.), às relações de pequenos ou amplos grupos sociais, etc. Em nível superior, precisamos de ter em conta certas evoluções relativamente isoláveis das próprias formas literárias superiores, como a versificação, processos de arte narrativa ou dramática, os recursos estilísticos mais desenvolvidos. E estas formas literárias e estes processos formais relacionam-se com os meios sociais e técnicos de comunicação: por exemplo, o cantar épico supõe um grupo de ouvintes, o romance uma grande massa alfabetizada, e o cinema influenciou o teatro e os géneros narrativos. Outro ponto: entre as ideologias (que se relacionam sem contudo se confundirem com a matéria e o *sentido* concretamente expressos por formas literárias), há que distinguir as doutrinas de estética literária; elas também apresentam a sua história, cujo condicionamento pela história geral é bem mais visível que o da própria literatura.

Por outro lado, mesmo que se considere cada obra-prima como perfeita na medida em que, insubstituívelmente, se adequou a uma experiência humana que se não repete, atingindo com isso a estrutura óptima correspondente a determinada ideologia e estilo — mesmo assim, é inegável a história subjectiva dos gostos, apreciações e interpretações, afectada, entre outras coisas, pelo surto de novos modelos de referência valorativa. Esta a preocupação dominante na recente história estética da *recepção* ou *leitura* de H. R. Jauss, M. Riffaterre, W. Iser e A. Nisim, por exemplo.

Portanto, a crítica e a história literária não podem fazer-se a fundo uma sem a outra. Temos de historiar para, por exemplo, compreender, e portanto criticar; mas o objectivo da história literária tem de ser seleccionado, só pode abranger uma mínima parte de tudo quanto pretendeu ser literário, e tal selecção fá-la a crítica valorativa, assumindo inevitáveis riscos de erro ou omissão importante.

Literatura, cultura, nacionalidade. — A história da literatura levanta problemas muito seus (alguns dos quais discutiremos pouco adiante) devido a este critério seu próprio de selecção. Como a história de qualquer bela-arte, plástica ou rítmica, exprime valores cuja permanência é, em geral, mais reconhecida que a das técnicas ou das instituições. Mas a matéria a partir da qual se elabora, e que é a linguagem, ligada aos actos sociais correntes, reflecte (mais do que as formas plásticas ou musicais reflectem) as ideologias historicamente determinadas, as transformações técnicas, as tensões e expectativas sociais. No entanto, a história da linguagem não se confunde com a de tais ideologias, transformações, divisões, pois, se a confundíssemos, teríamos também de negar a possibilidade de qualquer comunicação, dentro da mesma área linguística, entre indivíduos de classes sociais diferenciadas, e teríamos de negar, ainda, aquele mínimo de continuidade que existe através de uma mudança social profunda: a França não mudou de língua com a Grande Revolução, nem a Inglaterra com a industrialização da máquina a vapor. A história da literatura abrange, portanto, um domínio bem específico de problemas, embora não deixe de ser interdependente da história social e, mais directamente ainda, da história cultural. Como história, supõe um certo progresso humano geral (que nela está representado, quer pela complexidade estrutural crescente de matéria e forma, quer pelo melhoramento da apreciação subjectiva postulado em qualquer juízo actual de valor), progresso humano geral com fases qualitativas reconhecíveis e cujos lineamentos gerais até, pelo menos provisoriamente, nós considerámos já conhecidos, pois sem o conhecimento de tais lineamentos não disporíamos de métodos de investigação, de quadros de referência cronológica ou outra.

Pelas suas relações com a história social, e especificamente, com a da cultura, e ainda por evidência intrínseca, não se podem negar certas características universais ou, pelo menos, muito extensas na história literária, isto é, uma história mais ou menos universal da literatura; basta lembrar a larga genera-

lidade de certos mitos, de certos motivos folclóricos. Há um mundo literário indo-europeu e semítico, por exemplo, cuja vasta área criou, em comum, um património do qual se destacaram a Bíblia e os poemas homéricos, os contos das *Mil e Uma Noites*, as fábulas de Esopo ou La Fontaine. A história da literatura portuguesa, em especial, está compreendida dentro deste contexto histórico-cultural, pois assimila aportações milenárias (hebraicas e gregas, por exemplo), e influências fundamentais das grandes literaturas do Ocidente europeu, bem visíveis desde a sua origem. Além disso, e sobretudo até ao séc. XVIII, está integrada numa unidade cultural e literária peninsular, unidade tão visível, que o uso da língua galaico-portuguesa e o da língua castelhana nem sempre corresponderam, como veremos, à nacionalidade do autor.

Contudo, a estreita relação que há entre a literatura e a língua, o facto de um domínio linguístico diferenciado resultar de uma duradoura comunidade económica, política e social (e de também, inversamente, contribuir para uma tal comunidade), o facto de o uso de uma língua determinar, só por si, o público imediato e, normalmente, inspirador das obras — tudo isto justifica um critério linguístico para a classificação das literaturas. No entanto, não confundamos o nível literário (e, em geral, o nível culto) de uma língua com os seus níveis orais, aliás diversificados em variantes ou registos regionais, sociais e circunstanciais.

Nem sempre tal critério se acomoda com outro que também se deve ter em conta: o critério da autonomia política nacional. Assim, apesar de o domínio linguístico português abranger o Brasil, não há dúvida de que a literatura brasileira adquiriu características diferenciais, relacionadas com a progressiva diferenciação nacional brasileira; e, como seria difícil, se não mesmo impossível, apontar uma divisória intrínseca, o mais razoável será deixar de incluir no nosso estudo da literatura portuguesa as obras de autoria brasileira posteriores à data da proclamação da independência desse país, embora a isso se oponha a intimidade de certas relações que chegam a pôr problemas de nacionalidade dos autores (caso de Gonçalves Crespo). As obras de naturais do Brasil anteriores a essa data serão ainda objecto do nosso estudo; conquanto também julgemos legítimo encará-las, a elas e até a obras de metropolitanos que viveram no Brasil (caso de Tomás António Gonzaga), sob o ponto de vista de formação da consciência nacional e literária brasileira. O mesmo acontece com as literaturas dos novos países africanos de língua portuguesa, que registaremos em pleno processo de autonomização. E é por uma razão semelhante que, ao tratarmos da escola trovadoresca de língua galaico-portuguesa, que deu os primeiros passos de diferenciação da nossa literatura escrita, não excluímos os seus autores de naturalidade não portuguesa, quer galegos como João Airas de Santiago, quer castelhanos como Afonso, o Sábio.

Ora, se na classificação das literaturas temos de atender, não apenas a divisões linguísticas, mas também aos marcos das diferenciações políticas nacionais; se, por outro lado, a unidade política nacional fornece um esquema

de referência para estudo da história literária que lhe é precursora — pode perguntar-se se são os grandes marcos da história político-social que devem balizar o estudo da literatura nacional. Não há dúvida de que as mais importantes divisões reconhecíveis na história literária portuguesa foram determinadas pelas mais radicais transformações da nossa história social, a tal ponto que podemos distinguir dois grandes ciclos fundamentais na evolução literária portuguesa: um ciclo de literatura cujo principal centro de elaboração é a corte régia, para o qual podemos imaginar uma curva predominantemente ascendente até ao séc. XVI e que vai depois decaindo até à revolução liberal; e um ciclo de literatura fundamentalmente destinada à burguesia e cuja curva, diferenciando-se pouco a pouco da anterior, a sobrepassa desde meados do séc. XVIII, absorvendo-a, com o Romantismo, na sua área própria e atingindo, aparentemente, o seu apogeu e primeira consciência de crise com a chamada «geração de 1870».

No entanto, a cronologia do desenvolvimento literário não coincide com a do desenvolvimento histórico geral: as escolas literárias pressupõem, em geral, os contornos mais ou menos definidos de uma formação social, embora surjam criações literárias precursoras e até preparatórias de um dado progresso. Assim, o estilo romântico português, que corresponde ao domínio político inicial da burguesia, não se encontra bem estruturado em língua portuguesa senão bastantes anos depois da Convenção de Évora Monte, e os primeiros liberais vitoriosos, como Garrett, continuam fiéis a certas ideias e gostos da Arcádia Lusitana, fundada no auge da monarquia absoluta. Outro exemplo: n'Os Lusadas encontra-se uma visão cavaleiresca que já não corresponde às relações humanas reais da época; mas, por outro lado, apreendem-se aspirações que na época seriam utópicas ou inconvenientes, e que hoje se compreendem melhor. Ora, como vimos, a razão de ser da história da literatura deriva de um critério seu próprio de selecção: o do valor ainda permanente das obras literárias. Os pontos cimeiros da história literária são as escolas, os autores e, sobretudo, as obras cuja estrutura, evidentemente condicionada por factores externos mais ou menos analisáveis, ainda hoje melhor nos satisfazem literariamente. Deste modo, as obras ou autores de valor menor, embora apreciável, não podem, até certo ponto, deixar de ser vistos como precursores ou epígonos dos melhores, pois não existem outros modelos ou padrões de valorização estética senão os que aparecem historicamente realizados em obras-primas, e, como frisou o muito tradicionalista mas, por vezes, penetrante poeta e crítico T. S. Eliot, cada obra-prima afecta o nosso modo de apreciar toda a tradição literária, nacional ou humana. Noutros termos, usando uma oposição que se tornou frequente em manuais linguísticos: o estudo *diacrónico* (histórico) e o estudo *sincrónico* (estrutural) das obras literárias são, em última análise, interdependentes. Há um tempo específico de transformação dos gostos e estilos, embora não de todo separável do tempo das transformações sociais, por exemplo; mas só se pode balizar esse tempo específico contrastando macro e microestruturas detectáveis em obras que servem de paradigmas ao nosso estudo.

De acordo com estas reflexões preliminares, o objecto básico do nosso estudo será constituído pelas obras literariamente mais qualificadas de língua e autoria originariamente portuguesas, segundo uma perspectiva de desenvolvimento geral das estruturas formais e da matéria humana socialmente comunicável que lhes corresponde. Para designar as fases de estruturação e desagregação de uma escola ou estilo epocal, que evidentemente só poderá ter-se consumado de um modo permanentemente válido em obras individualizadas, usaremos por vezes, e como é costume, um nome evocativo do seu contexto histórico geral: *Fim da Idade Média, Época Contemporânea*, por exemplo. No entanto, o critério de periodização é intrinsecamente literário, pelo que tentaremos, quanto possível, distinguir as afinidades características de cada geração ou conjunto de autores que tal critério permita, de algum modo, isolar. A atenção predominante que entendemos dar às obras ou autores capitais atenuou muito neste livro a preocupação (tradicional nos manuais de história da nossa literatura) de indicar os limites cronológicos de cada época ou escola, o que sublinhava os momentos de incipência e de decadência de cada estilo, em vez de sobretudo o ver em sua maturidade. Reservaremos o corpo tipográfico maior ao estudo interno das escolas, autores ou obras. O seu condicionamento histórico geral, filológico e biográfico, bem como os problemas de erudição histórico-literária, serão apresentados em corpo menor.

5.10.3 “Educação e democracia”

António José Saraiva, *Dicionário Crítico*, Gradiva, Lisboa, 1996, pp. 63-83.

Educação e democracia

1 — Os postulados da educação não podem ser anti-educativos

Toda a educação supõe princípios norteadores, postulados, os quais assentam na concepção que se tem do indivíduo e da sociedade e das relações entre eles.

Há quem pareça não se dar conta disso, falando como se a educação envolvesse apenas problemas técnicos. Esses, ou por ignorância, ou por interesse, limitam-se a aplicar, como se fossem óbvios ou indiscutíveis, os postulados que outros impuseram.

Há, por outro lado, quem pense que os postulados da educação são superiores a ela, estão fora da competência do educador, competindo ao teólogo ou ao político defini-los e ao educador apenas aplicá-los.

Esta subordinação da educação à teologia ou à «política» nunca se apoiou em razão alguma. É o produto do arbítrio. Ao educador importa considerar a educação do ponto de vista *educativo*, e não de qualquer ponto de vista metafísico.

Ora, nem todos os postulados são igualmente válidos do ponto de vista educativo. Basta pensar que já houve quem sustentasse as vantagens de não haver escolas ou a de reduzir o tempo de escolaridade. Tal doutrina é, claro está, uma doutrina anti-educativa. E em várias épocas da história se têm aplicado métodos e programas que conduzem a destruir no educando a curiosidade intelectual, o espírito crítico, o gosto da iniciativa e da realização pessoal: é óbvio que esses métodos não promovem a educação, antes fomentam a deseducação. O educador que os aceitasse negaria a sua própria função. É no terreno da educação que o educador tem de ajuizar do valor dos postulados da educação, e não no terreno teológico, político ou qualquer outro. Para ele todo o postulado que se revele destrutivo no campo educativo é errado.

Isto não é contraditório com a afirmação anterior de que os postulados da educação assentam numa concepção do indivíduo e da sociedade. Mas significa que nenhum postulado é válido em absoluto, independentemente da experiência, da prática, da aplicação. Cabe ao educador ver se ele é válido no campo da educação. Se o não for, tanto pior para tal postulado.

2 — *A escola é uma vida*

O alicerce em que assenta hoje toda a teoria da educação infantil é a noção de que a criança não deve ser considerada um adulto em formação, mas um ser de características próprias e cuja actividade se desenvolve de acordo com leis próprias. Quem não compreendeu isto está inteiramente fora dos problemas educativos e pedagógicos.

Por outras palavras, a infância não é uma vida futura, mas uma vida presente, e é nesse presente que deve ser, tanto quanto possível, considerada: *a infância é uma vida*. Como

tal se deve realizar na sua plenitude, e a função do educador consiste em facilitar o florescimento das faculdades e das virtualidades do ser infantil, as quais são muito diversas das que há-de possuir o adulto.

Uma aplicação bem conhecida deste princípio é a importância que modernamente se atribui à arte infantil. Outrora, os educadores não se cansavam de «corrigir» os desenhos e pinturas das crianças. Queriam, afinal, que elas vissem e sentissem o mundo como eles próprios. Proceder dessa forma era matar nelas a própria semente da arte, substituindo-a pela imitação servil e por uma pseudodisciplina que é, no fundo, uma alienação. Só recentemente se compreendeu que a educação artística bem orientada consiste em incitar a criança a manifestar-se plasticamente com toda a espontaneidade possível; em facilitar-lhe uma experiência repetida e fecunda que permita o desenvolvimento, segundo as leis inerentes a cada ser infantil, do seu sentido de construção e de síntese.

É natural que os espíritos acanhados não compreendam isto e se abonem com o velho aforismo popular: «De pequenino se torce o pepino.» Este aforismo significa que à criança deve ser desde o berço domesticada, submetida, contrariada, torcida, com vista à sua adaptação a uma vida adulta que há-de caracterizar-se pelas dificuldades e privações e exigir como virtudes principais a submissão e a resignação. É uma concepção pessimista própria de sociedades que não foram feitas para os homens, mas para alguns privilegiados, e que exige o sacrifício da maioria da gente. Torcer o pepino desde pequenino é, afinal, matar na criança a espontaneidade, o gosto da realização, a exigência de plenitude, porque tais qualidades são consideradas, no adulto não privilegiado, anti-sociais ou portadoras de infelicidade.

Mas é evidente neste ponto a razão do educador contra os que, de fora, lhe pretendem dar leis. O crescimento de qual-

quer ser vivo só se efectua em condições óptimas quando cada uma das suas fases se realiza e consoma perfeitamente. Para se chegar a ser um adulto perfeito é preciso ter-se sido uma criança perfeita; e é bem conhecido que as frustrações, as interdições, as expectativas adiadas sofridas na fase infantil, são as responsáveis principais das deficiências do adulto. Por outro lado, é claro que o educador não tem culpa alguma dos vícios da sociedade em que os adultos vivem. A sua função não é preparar homens viciosos, deformados ou amputados, a pretexto de que não-de viver numa sociedade que não foi construída para gente sã e espontânea.

Há pessoas bastante ignorantes para se surpreenderem com este aforismo, já tão conhecido, de que *a infância é uma vida*. E, não obstante, assaz suficientes para contrariarem este princípio fundamental da teoria educativa, argumentando que ele conduziria a uma proliferação anárquica de todas as tendências infantis, isto é, afinal, à impossibilidade de uma verdadeira construção e formação da personalidade.

A isto responde o educador que toda a educação se faz num meio que é simultaneamente natural, técnico e social. A criança não é educada num deserto, mas num sítio onde há objectos, instrumentos, outras crianças e até adultos. A sua personalidade desenvolve-se em interacção com este meio múltiplo e é através desta interacção que se apuram e fortalecem as tendências úteis (do ponto de vista infantil, bem entendido) em prejuízo das outras, e outrossim que se organizam, se constroem num todo harmónico, as diversas e contraditórias virtualidades que na criança existem.

Quer isto dizer que a personalidade se forja na experiência. Donde resulta que é preciso oferecer à criança o máximo de oportunidades de experiência, ou seja, um meio próprio e para ela experimentável.

Tal meio não é, evidentemente, o dos adultos. Este é para a criança um mundo todo feito, que ela não pode modificar,

transformar ou experimentar, mas a ele apenas submeter-se e resignar-se. O meio infantil deve ser um meio técnico em que a criança aprenda, não apenas por imitação, a servir-se dos objectos, a destruí-los, a construí-los e a transformá-los, a «conhecê-los» realmente, porque o único conhecimento consiste em usar e transformar as coisas. O meio infantil deve ser, por outro lado, um meio social à escala da criança, e este só pode ser constituído por crianças.

É claro que a escola, tal como funciona em muitos países, incluindo o nosso, não constitui esse meio. As oportunidades de experiência técnica e social nesta pseudo-escola, ou são nulas, ou nascem contra a disciplina escolar. Nela a criança não vive a sua vida, mas encontra-se prisioneira das regras que os adultos lhe destinaram, não em função daquilo que ela é, mas daquilo que eles querem que venha a ser num futuro para a criança inimaginável. A criança nada pode construir pelas próprias mãos, nem instrumentos, nem associações, nem formas de convívio. Repete-se a velha história dos pés das antigas chinesas, que se metiam em sapatos deformadores, não para elas andarem, mas para os pés serem pequeninos quando elas fossem grandes.

Para que a escola possa deixar de ser uma máquina de destruição da personalidade da criança (e, por conseguinte, de destruição da personalidade do adulto), é necessário que ela se converta num meio à escala da criança e em que esta possa realizar uma experiência tanto quanto possível completa. *É necessário que a escola seja não uma aula, mas uma vida*. Isto é, um meio em que possa expandir-se a sua iniciativa, a sua imaginação, o seu instinto social, a sua capacidade de associação; em que ela possa aprender, à custa de experiências bem e mal sucedidas, a noção de verdadeiro e falso; de eficiente e ineficiente; de socialmente útil e nocivo; as vantagens da cooperação, do respeito pela personalidade alheia, etc.

3 — A escola visa o desenvolvimento integral da personalidade

A noção de que a escola é uma vida supõe, evidentemente, que o desiderato da educação é formar homens e mulheres consumados, seres bem acabados no seu desenvolvimento, e não peças especializadas para esta ou aquela função que antecipadamente se lhes destine. A escola, segundo este princípio, só forma abelhas mestras, e não abelhas obreiras (castradas) e zângãos (que só servem para a fecundação).

Não faltarão criaturas estreitamente utilitárias (produtos infelizes da infeliz escola arquitradicional) a objectar que semelhante formação não serve para a vida *prática*, para a vida real, a qual exige trabalhadores competentes no seu ofício. E a dizer também que essa formação integral da personalidade é escusada, porquanto as tendências, as faculdades, as capacidades desenvolvidas mediante ela, ficarão inúteis e caídas, como velas sem vento, logo que o educando entrar na vida chamada prática, isto é, na actividade profissional.

Estas objecções são o fruto, em parte, de ideias feitas sobre o que deve ser uma sociedade; em parte, da ignorância. Por isso o educador não tem de tomar conhecimento delas.

Evidentemente, se imaginarmos a sociedade como uma hierarquia de castas, mais ou menos disfarçadas, em que é possível determinar desde antes do berço a função que o indivíduo vai desempenhar, podemos predestinar-lhe uma formação (ou deformação).

Saberemos que uns devem ter formação *servil* e outros uma educação *liberal* (para me servir dos dois termos com que se classificavam as «artes» ou profissões na Idade Média e na Antiguidade).

Mas tal concepção é inteiramente estranha à teoria educativa. O educador está diante de uma pessoa de destino

imprevisível, e não diante de uma peça: por princípio, ele não sabe a que casta pertence o educando.

E na verdade é ele quem tem razão. Não falando já de que é evidente que quanto mais completamente desenvolvida é a personalidade tanto maior é a capacidade profissional do indivíduo (desde que, bem entendido, se não considerem profissões que exijam mutilações, como a dos *castrati* do século xvii), há que considerar principalmente que o ritmo acelerado da transformação das técnicas em nossos dias exige a adaptação do trabalhador a novas máquinas, novos tipos de trabalho, quando não novas profissões, de tal forma que se lhe pede, mais do que a especialização num ofício tradicional, uma capacidade múltipla de adaptação e de aprendizagem que só pode desenvolver-se mediante uma formação geral.

Mas há principalmente uma razão a que terei de voltar. O facto de na actividade profissional certas faculdades ou capacidades da pessoa não serem utilizadas é justamente uma razão para as exercitar durante a fase educativa. Sucede aqui o mesmo que com a cultura física, a qual se destina, como é sabido, a desenvolver órgãos e movimentos úteis ao equilíbrio físico geral, mas que na vida corrente não se exercitam. A escola corrige ou compensa as deformações e insuficiências da vida corrente, na medida em que esta tende a atrofiar ou a mutilar a personalidade. É sua função criar uma resistência ao desequilíbrio gerado pela especialização profissional.

Quer, portanto, para melhorar a eficiência do trabalho profissional, quer para prevenir as deformações a que esta dá lugar, é indispensável a formação integral da personalidade tal como a concebe o educador. De qualquer ponto de vista, é ele quem tem razão contra a ignorância suficiente que pretende impor-lhe dogmas. A concepção da sociedade como uma colmeia em que esteja destinado a uns o criarem a

riqueza, a outros o usufrui-la, pode ser óptima do ponto de vista metafísico, mas para o educador não tem sentido. Ele apenas sabe educar integralmente e harmonicamente para uma vida completa.

4 — *A escola prepara o futuro, não perpetua o presente*

Parece uma verdade de senso comum que a escola está condicionada pelas necessidades e recursos actuais de cada país.

Tal crença implica, por um lado, que se imagina um futuro exactamente igual ao presente e, por outro, que não se considera riqueza o capital humano do país.

A verdade, todavia, é que uma colectividade nacional (a não ser que a suponhamos em vias de extinção) é um ser em crescimento económico; e que a parte mais substancial do seu capital são os seus homens. O mais produtivo investimento dos recursos nacionais é o que se investe na formação dos homens.

Uma nação de analfabetos (ou de semi-analfabetos) é uma nação pobre; e não é por ser pobre que é de analfabetos, antes por ser de analfabetos que é pobre. Se discriminarmos num grupo humano a energia mental e a energia muscular, podemos dizer que esse grupo é tanto mais rico quanto maior é a proporção da energia mental relativamente à energia muscular; e inversamente. Uma nação vale o que vale o cérebro dos seus homens.

Por isso, condicionar o fomento da escola às necessidades e recursos existentes em dado momento é (quaisquer que sejam as razões e intenções de tal critério) condenar a colectividade nacional à pobreza crescente. O princípio justo é, pelo contrário, começar pela escola, como primeiro e mais

eficaz meio de vencer o círculo vicioso da pobreza. A escola deve ser planeada não em função do que a nação é, mas em função do que ela há-de ser; deve ser concebida na perspectiva e na escala do futuro. Neste sentido, a solução do problema educativo é anterior e independente da solução dos problemas económicos e orçamentais do momento.

O que acabo de expor é uma ilustração do postulado segundo o qual a escola não prepara para o presente, mas para o futuro. Isto é tanto verdade do ponto de vista restritamente económico e nacional como do ponto de vista social e humano.

Sendo o futuro, em relação ao presente, um ideal, torna-se claro que a escola prepara para uma sociedade ideal — ou, melhor, é criadora de uma sociedade ideal, isto é, mais perfeita do que aquela em que vivemos. Por outras palavras, não é função da escola consolidar as instituições e os hábitos da sociedade existente; compete-lhe, antes, ser factor de um deve-ser social. A escola está criando o futuro; é um elemento transformador.

Naturalmente que ocorre a pergunta: que é esse deve-ser social?, que é esse ideal? E haverá quem julgue que a resposta é arbitrária: é o que nós escolhermos. Alguns tirariam daqui argumento para imporem na escola os seus postulados metafísicos. Se, por exemplo, consideram ideal uma sociedade de castas como a concebeu Platão na sua *República*, julgam poder concluir daí que a escola deve formar os homens consoante as castas, preparando uns para a liberdade e outros para a servidão.

Todavia, a resposta não é arbitrária. Preparar homens para a servidão não é função do educador, porque a servidão, exigindo o apoucamento da personalidade, obrigaria o educador a um trabalho destrutivo, contraditório com a sua função. Da mesma forma, um médico não poderia aceitar o trabalho de castrar uma criatura humana sob pretexto de que

isso lhe é imposto por uma sociedade de haréns ou por uma política de selecção racial, porque tal trabalho suporia que é sua função destruir, e não salvar, a integridade física dos seus doentes.

Tudo o que contrarie a formação de homens para o pleno exercício das suas faculdades é contraditório com a própria noção de educação. Tal como a semente do trigo germina e lança a sua haste, rompendo pela terra até alcançar a luz do Sol, em virtude de um princípio inerente, assim a educação, pela própria natureza das coisas, tem por meta a liberdade.

Daqui resulta que o meio educativo (quando o é) tem regras inerentes, implícitas, consubstanciais. Podemos talvez resumi-las em três pontos: a espontaneidade; a racionalidade; a cooperação.

A espontaneidade é a regra pela qual a personalidade se desenvolve segundo o impulso que lhe é inerente, e não segundo moldes pré-fabricados, que lhe sejam impostos. Já vimos que este desenvolvimento não se faz no vácuo, mas em função de um meio técnico e social, isto é, mediante uma experiência, tanto mais fecunda quanto mais múltipla, vivida, livre e completa.

A racionalidade é a regra segundo a qual a experiência deve organizar-se de modo a constituir um conjunto inteligível e mentalmente manipulável, única forma de o homem ser senhor e utilizador dessa experiência, e não vítima dela. Esta regra supõe naturalmente que todo o meio técnico e social em que vive o educando seja actual ou potencialmente racionalizável, que o educando saiba mover-se nele, utilizá-lo, transformá-lo, ou que desenvolva nesse sentido os seus esforços, no pressuposto de que tal é possível, e não que sinta esse meio como algo de fixo, inerte ou misterioso.

A cooperação decorre das duas regras anteriores. O educando vive num mundo social constituído por membros que têm igual direito à espontaneidade e cuja experiência de

relações recíprocas deve ser racionalizável. Daqui só podem nascer, evidentemente, relações de cooperação, porque quaisquer outras estão fora da racionalidade e do respeito da personalidade alheia. Por outro lado, cada educando vive num mundo natural e técnico que só pode manipular associando-se com os outros.

Para confirmar a verdade destas regras não há melhor que supor as regras contrárias e imaginar as suas consequências,

Um meio educativo que não se fundamente na racionalidade só pode fundamentar-se na ininteligibilidade das coisas e da sociedade; na impossibilidade para os homens de as utilizar, isto é, na inércia e na cegueira mental, na sujeição da personalidade ao acaso incompreensível. O que parece também não estar de acordo com a função educativa.

Um meio educativo que suprima a cooperação com que pode supri-la? Com o egoísmo individual? Com a solidão mística? Ou com a obediência inerte a uma autoridade transcendente, incompreensível, irracional, a que o indivíduo se sente alheio e que o apouca, porque o reduz à passividade e lhe escapa ao entendimento — numa palavra, com a servidão? Mas não é função do educador fomentar o servilismo, a incapacidade, a inércia e o egoísmo.

Ora estas regras trazem implícita uma sociedade ideal. A escola é já de certa maneira a sociedade ideal do futuro, desde que se reja por princípios educativos, princípios próprios da educação, e não por princípios deseducativos, desde que forme, e não que deforme, os homens.

A escola é um meio artificial se considerarmos a sua origem, visto que é preparado e propiciado pelos adultos; mas pode ser um meio mais natural que o dos adultos se nele forem abolidas as discriminações e desigualdades resultantes das diferenças de fortuna, de origem, de meio, e todos os preconceitos que impedem, por enquanto, que as regras da

espontaneidade, da racionalidade e da cooperação funcionem plenamente na sociedade.

Uma educação conveniente pode, pois, lançar na sociedade adulta homens preparados para resistirem às deformações e amputações a que esta, por enquanto, obriga.

5 — *Função pedagógica da formação científica*

A escola pode ter — e tem sempre que se inspira em princípios educativos, e não metafísicos — um papel incomparável na luta contra a alienação. É este um aspecto capital da sua função como factor de transformação e correcção da sociedade, com vista a um futuro ideal.

A alienação é o processo pelo qual os homens se convertem em vítimas das forças, instituições, engenhos e ideias que eles próprios criaram.

Eles inventaram as filosofias e as religiões; mas estas puderam ser usadas como instrumentos de ludíbrio e de opressão. Certa concepção de Deus, por exemplo, que nasceu como bandeira da libertação e resgate contra preconceitos farisaicos e interesses estabelecidos, pôde mais tarde, em mãos inquisitoriais, servir de arma contra o mesmo espírito inovador e libertador que lhe deu origem. É um caso de alienação ideológica.

O Estado nacional centralizado constituiu-se, em alguns países da Europa Ocidental, para destruir os privilégios feudais, preparando dessa forma o advento da igualdade perante a lei. Mas essa mesma instituição pôde ser utilizada por novos interesses para legitimar novos privilégios e desigualdades que entretanto se geravam. É um exemplo de alienação político-social.

A ciência mecânica facilitou a construção de máquinas, cujo resultado seria tornar os homens disponíveis para tare-

fas mais nobremente humanas e aumentar a produção de riqueza. De facto, lançando braços no desemprego elas multiplicaram a miséria e envileceram centenas de milhares de homens, os quais, julgando que a causa dos seus males estava nos engenhos por eles mesmos fabricados, chegaram a querer destruí-los. É um exemplo de alienação técnica e científica. Outro mais actual é o que se passa com a energia nuclear, cujo descobrimento é até hoje a maior proeza humana, mas que gerou uma ameaça de aniquilamento do passado e do futuro da humanidade.

A moeda foi igualmente inventada pelos homens e tornou possíveis as grandes civilizações comerciais; mas converteu-se em instrumento de domínio, de extorsão e de corrupção. É um exemplo de alienação no campo económico-social.

Enfim, para terminar a exemplificação, os homens inventaram a linguagem, que é a sua principal força e instrumento. Mas essa mesma criação tem sido desviada da sua função libertadora e utilizada contra a razão, como instrumento de engano e de escravização, mediante a criação de falsos conceitos, de palavras mágicas, de sofismas.

Em todos estes exemplos o homem perde o controle das suas próprias criaturas. Acaba por não as reconhecer como coisas humanas: por ver nelas rostos estranhos de um destino tão imperioso e destrutivo como a Koiré da tragédia grega. Elas convertem-se em feitiços, portadores da morte, como esse templo de Baal, construído pelos Fenícios, que exigia periodicamente a imolação de dezenas de jovens.

Claro que só a ignorância torna isto possível, e neste ponto não parecem inteiramente destituídos de razão os pensadores do século XVIII, que pretendiam curar todos os males sociais divulgando massivamente a cultura científica. Falta-lhes ver que a ignorância tem as suas causas e que a divulgação da cultura exige um certo condicionamento económico-social. No entanto, parece-me bom método conside-

rar este problema da divulgação da cultura isoladamente, e mesmo absolutamente, como o faziam os iluministas, até porque no mundo em que vivemos, de concorrência universal — e não já só entre interesses capitalistas, mas entre estruturas sociais diferentes —, se tornou suicida uma política de fomento da ignorância, ainda possível na época de Voltaire e muito posteriormente. Aceitando, pois, neste espírito, a tese dos iluministas, poder-se-ia dizer que, em qualquer regime presente ou futuro, a escola é o principal meio de prevenir ou eliminar a alienação. Pela educação aprendem os homens a servir-se, para fins humanos, dos instrumentos, instituições, ideias, que criaram; tal como da Natureza na medida em que esta é possuída pelo conhecimento.

Desde que nasce, a criança encontra-se num meio técnico tão inerte como os objectos da Natureza. Ainda não fala e já brinca com o telefone ou mexe nos botões do receptor de rádio, da mesma forma que atira pedras ou trepa às árvores. Tudo lhe parece igualmente maravilhoso. É um mundo já feito, cujas forças se desencadeiam sem ela saber como nem porquê. A alienação começa aí. Ora, num meio técnico convenientemente concebido à sua escala e para seu uso, a criança aprende que as máquinas se fazem e desfazem e se inventam. Ela própria é construtora e inventora. A atitude inicial de passividade e de sujeição cede o lugar, naturalmente, a uma atitude activa e criadora. No mesmo ponto em que nasce a alienação técnica e científica pode nascer o seu oposto.

É este o primeiro passo para uma educação verdadeiramente científica, a qual abrange, além do conhecimento do meio técnico, a do meio natural sobre o qual é construído aquele. A educação científica visa três resultados. É um estímulo ao espírito de investigação, isto é, de iniciativa mental, de experimentação permanente, de crítica constante dos factos, de actividade perante os dados do mundo exterior, de

aventura intelectual. É outro a criação de uma disciplina mental, isto é, do sentido do verdadeiro e do falso, do rigor dos nexos entre os conceitos, de um método de formulação e eliminação de hipóteses, de indução e dedução e de tudo o mais que implica o trabalho científico. É o terceiro atingir a concepção da Natureza como algo que funciona segundo leis que podem exprimir-se quantitativamente, e onde é possível a previsão.

Julgo escusado insistir nesta questão da necessidade da formação científica como pedra basilar de qualquer educação propriamente dita. Mas não será inútil lembrar que não há formação científica digna desse nome que não se fundamente na iniciativa do educando e nas suas oportunidades de experimentar, de inventar e de arriscar, refazendo, em condições mais propícias e económicas, a longa série de tentativas bem e mal sucedidas de que resultou o actual corpo de conhecimentos científicos.

Menos claro, aparentemente, se apresenta o problema da educação chamada *humanística*. Ela é tão indispensável como a educação científica na luta contra a alienação, mas não tal como tradicionalmente se concebe e se pratica.

6 — O que deve ser a formação humanística e sua função pedagógica

A formação científica, tendo por objecto os fenómenos mensuráveis, deixa de fora toda uma realidade que, pelo menos por enquanto, não parece redutível à medida e à contagem nem portanto sujeitável a leis do tipo das leis físicas. Pode, sem dúvida, supor-se um conhecimento experimental da realidade total tão completo, um instrumento matemático tão subtil e uma máquina de calcular tão veloz que consigam elaborar a lei geral dessa realidade total, incluindo o factor

de transformação que é o conhecimento dela. É uma hipótese. O facto, todavia, é que a realidade actualmente abrangida pelo conhecimento científico é constituída por fenómenos muito elementares se os compararmos com aqueles que nos oferece o comportamento de um ser humano ou o de uma sociedade, ou até mesmo o do simples ente vivo. Por isso, uma formação baseada exclusivamente na ciência quantitativa, ou deixaria de fora tudo o que estivesse além desses fenómenos simples, ou criaria o hábito de aplicar as regras peculiares das ciências físicas a uma realidade que elas estão ainda muito longe de poder explicar. Exemplificando, daria lugar a erros como a crença na possibilidade de uma moral científica, ou a atitudes sumárias ou incríticas que é frequente encontrar perante o problema religioso.

Ora se os fenómenos humanos e sociais, se os problemas morais, estéticos e outros, se a visão do universo como um todo, não cabem dentro do método das ciências físicas, nem por isso deixam de estar presentes não só no nosso pensamento, mas no nosso comportamento. E, perante essa zona da realidade, pode ter-se uma atitude activa, crítica, transformadora, empreendedora e verdadeiramente humana ou, pelo contrário, uma atitude conformista e alienada. Para assumir uma atitude activa é obviamente necessário conhecer de alguma maneira, ter consciência de tal realidade. Deve ter-se em conta que a alienação neste campo, a alienação ideológica e social, é mais perigosa e mais difícil de combater do que a alienação científica e técnica, justamente porque o homem não dispõe aqui da arma potente que é o método científico. É este o campo das crenças, dos sentimentos, dos hábitos, da tradição, das palavras mágicas que só muito marginalmente e ocasionalmente a ciência física conseguiu sujeitar ao domínio do homem.

Em rigor, não há um método específico dos estudos humanísticos. Há, antes, múltiplas vias de aproximação, que

vão desde a observação do facto ou do ente individual, desde a síntese artística pessoal, desde uma espécie (perigosa) de raciocínio por analogia, até à formulação de conceitos muito abstractos e, afinal, inverificáveis, como a teoria hegeliana das antíteses ou o conceito histórico-social de progresso. Mas todas estas vias, para serem fecundas, exigem uma atitude básica mental, que se caracteriza pelo espírito interrogador, a tendência para comparar, e muito especialmente pelo sentido da relatividade e da historicidade de tudo o que é humano. Se a descoberta científica é uma aventura, os estudos humanísticos são uma aventura multiplicada em que as hipóteses em grande número de casos são inverificáveis, não obstante o que, para se poder caminhar além, tem de se correr o risco de as dar como provadas; e em que, por outro lado, cada tipo de objecto, em certos casos mesmo cada objecto individual, exige um método particular.

Esta diferença metodológica confirma que a educação humanística não dispensa a educação científica nem esta dispensa aquela. São complementares. Mas, contrariamente ao lugar-comum corrente, elas não seguem linhas paralelas, antes convergem. Dois ou três aspectos bastam para pôr isto em evidência.

Primeiramente, a concepção do homem e da sociedade como coisas fora do espaço e do tempo é obviamente falsa. Um conhecimento verdadeiro das coisas humanas e sociais exige um mínimo de conhecimentos do meio natural e técnico em que os homens vivem, isto é, das leis físicas e das várias fases da história, da técnica e da ciência.

Depois, há entre as duas zonas de conhecimento uma margem de transição em que o método científico tem um papel importante a desempenhar. Refiro-me, por um lado, à psicologia, que com Pavlov deu os primeiros passos no sentido de se tornar uma ciência quantitativa; por outro lado, aos estudos económico-sociais (que importa não confundir com

o mero estudo do mercado e da produção), em que é possível desde já formular certas leis e estabelecer um começo de previsão.

Em terceiro lugar, a análise da linguagem — que é um elemento essencialíssimo de qualquer educação — pode ser ajudada por um instrumento lógico que se forjou não apenas a partir da linguagem corrente, mas também a partir da linguagem matemática, e que é, portanto, comum às ciências quantitativas e aos estudos humanísticos.

E não falo já de que a própria disciplina mental que se ganha na prática do método científico é de grande utilidade fora do campo em que esta se aplica, na medida em que habitua o investigador ao rigor, à precisão, a distinguir entre os nexos reais e os aparentes, entre as palavras e o seu conteúdo, a pressupor a inteligibilidade dos fenómenos, etc.

Ora, dentro da concepção tradicional, que ainda hoje se pratica, a formação chamada *humanística* e a formação científica desenvolvem-se independentemente, de acordo com a noção de que são paralelas que nunca se tocam. Desta forma, limitam-se a prolongar extemporaneamente uma fase da história do pensamento que há muito se perdeu: a fase greco-latina (sobretudo latina), em que se imaginava o conhecimento do homem como coisa desligada da técnica e da natureza ambiente (o que resultava de o trabalho produtivo ser realizado pelos escravos) e em que certas disciplinas fundamentais, como a história económico-social, eram desconhecidas.

Impõe-se, portanto, uma reforma dos estudos humanísticos. Ela tem de inspirar-se na ideia de que todo o conhecimento é crítico, isto é, submete ao juízo humano o objecto que se quer conhecer; e também na de que a formação científica e a formação humanística são, além de complementares, convergentes e visam em campos diferentes um mesmo fim, que é eliminar a alienação. Mas, e este é um

ponto geralmente esquecido, os estudos humanísticos convenientemente reformados têm de basear-se numa prática, numa vida, que é a escola, tal como já atrás a defini,

É na sociedade escolar, autodeterminada, que a criança deve começar, praticando, a entender o que é um comportamento moral, o que é uma sociedade, o que são as leis sociais, o que é um trabalho colectivo de transformação, quer do meio técnico e natural, quer do próprio grupo social. É verdade que as condições próprias da escola só consentem neste domínio uma experimentação muito reduzida — mas indispensável e insubstituível.

7 — Não há desigualdade perante a escola

Tudo o que ficou exposto atrás supõe, evidentemente, que a própria ideia de educação é incompatível com a desigualdade entre os membros da comunidade infantil. A desigualdade é um princípio anti-educativo, contrário às três regras atrás enunciadas da espontaneidade, da racionalidade e da cooperação. «Desigualdade» significa desigual distribuição da liberdade, cabendo mais a uns e menos a outros, o que, evidentemente, é contraditório com o princípio de que a todas as crianças devem ser dadas todas as oportunidades possíveis de desenvolvimento da personalidade; sendo, por outro lado, impossível fazer compreender racionalmente à criança porque a umas se atribuem maiores oportunidades e a outras menores. E, nessa base, também nenhuma cooperação propriamente dita é viável dentro da comunidade infantil. O facto de nas sociedades dos adultos não se ter realizado o princípio da desigualdade só deve ser motivo para que a sua realização seja mais atentamente fomentada e defendida na escola. Mesmo que aceitássemos a tese, desmentida pelos factos, de que a situação social relativa dos indivíduos adul-

tos (ou seja, o âmbito da sua liberdade e o conjunto das suas oportunidades) resulta da capacidade de cada um, é claro que daí nenhuma conclusão poderíamos tirar para o mundo infantil, constituído por capacidades ainda em formação. E é obviamente injusto que a formação das crianças dependa dos bons ou maus sucessos de seus progenitores, ou seja, do acaso cego. A construção da sociedade, quer do ponto de vista humano, quer do ponto de vista técnico, pretende justamente reduzir, tanto quanto possível, o papel do acaso na vida dos homens.

Uma consequência deste princípio é que no seio da escola não devem interferir as desigualdades dos adultos, como aconteceria se algumas crianças, por falta de recursos, não pudessem receber uma educação completa e em boas condições. *Uma escola digna desse nome exige a igualdade económica das crianças.* Quer isto dizer que exige não apenas o ensino gratuito, mas ainda que a sociedade tome a seu cargo as despesas relativas à vida na escola. Diga-se de passagem que em alguns países a distribuição gratuita de leite e o funcionamento das cantinas escolares eliminam em grande parte a própria desigualdade de alimentação entre as crianças. Além do mais, é esta uma das formas pelas quais a escola actua como factor de correcção da sociedade adulta e de preparação do futuro.

Outra consequência do mesmo princípio é que a escola deve ministrar a todos os educandos o mesmo grau de formação geral, o que só sucede se a escola de formação geral for obrigatória para todos a partir da mesma idade e durante o mesmo tempo. Sacrificar a formação geral de alguns educandos a uma aprendizagem particular e profissional seria negar-lhes oportunidades que se facultam a outros. Toda a aprendizagem especializada deve fazer-se, portanto, a partir de um mesmo nível de cultura geral. E seria também infringir o princípio da igualdade na escola ou perante ela consen-

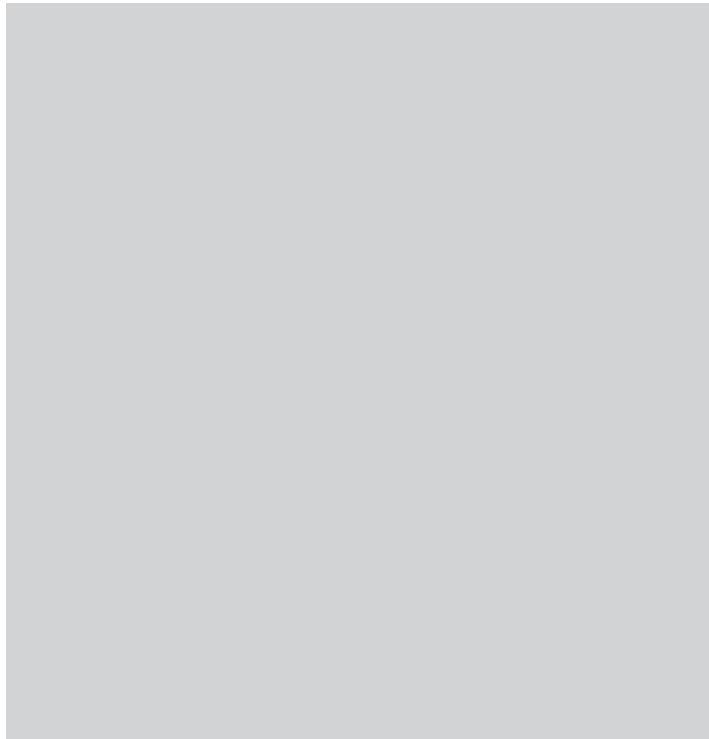
tir que continue a ser um privilégio a educação infantil pré-primária.

Uma terceira consequência é que há princípios básicos na educação de que devem beneficiar todas as crianças igualmente. Seria contraditório com o postulado da igualdade que algumas fossem educadas no sentido do desenvolvimento integral da personalidade e outras no sentido do atrofiamento e da amputação da mesma personalidade; que algumas pudessem realizar as suas virtualidades infantis dentro do princípio de que a infância é uma vida e outras fossem privadas de ser completamente crianças em nome do preconceito de que de pequenino se torce o pepino; que algumas disponham de um meio social e técnico propício a uma experiência ampla e outras fiquem reduzidas à carteira, à tabuada e à cartilha. Sobre os pontos básicos da educação não podem admitir-se diferenças substanciais de escola para escola. A chamada *liberdade de ensino* não passa de uma falácia porque se reduz à liberdade para alguns adultos de deformarem e atropelarem a personalidade da criança de acordo com os seus preconceitos ou os seus intuítos egoístas.

A verdadeira liberdade de ensino é a liberdade da criança, isto é, o direito da criança a ser formada de acordo com a sua natureza.

5.10.4 “História”

António José Saraiva, *Dicionário Crítico*, Gradiva, Lisboa, 1996, pp. 93-99.



História

Durante muito tempo, os estudos históricos foram uma curiosidade, um entretém de colecionador e até um refúgio da sensaboria do quotidiano. Em nossos dias, o conhecimento da história é um dos pilares em que assenta qualquer formação cultural válida. Sem ele faltaria à visão que temos do mundo a dimensão do tempo.

É no tempo e no espaço que todas as coisas se situam, e sem ambas estas coordenadas as coisas ficariam suspensas no maravilhoso. Um objecto, uma instituição, uma crença, colocados fora do tempo só podem imaginar-se ou existentes desde todo o sempre, inalteravelmente, ou nascidos do nada num miraculoso instante.

Assim foi que antes que a mentalidade histórica penetrasse a linguística se julgou que as línguas tinham sido directamente ensinadas aos homens por Deus, como os pais as ensinam às crianças. Na moral e no direito creu-se que os mandamentos e as leis tinham sido escritos e promulgados pessoalmente por Deus e por Ele entregues ao Seu povo. Nas ciências naturais pensou-se que as espécies animais e vegetais tinham sido criadas, também por arbítrio divino, de uma

vez para sempre e na sua forma definitiva. Igualmente se julgou que as instituições sociais, por vontade de Deus ou por decreto incompreensível da Natureza, tinham sido e seriam sempre tais como as conheceram os homens de cada geração: que sempre houvera e sempre haveria escravos; que sempre houvera e haveria senhores e servos, ricos e pobres; que um determinado sistema económico, como o da concorrência entre empresários, vigente durante o século XIX numa pequena região do mundo, era tão «natural» e tão definitivo como a lei da gravitação universal.

É o espírito histórico que destrói estas crenças, mostrando-nos a constante evolução e transformação das línguas, da moral, do direito, das sociedades, das espécies, a incessante passagem de umas formas a outras, a sua multiplicação, diversificação e enriquecimento. Com ele deixou de haver coisas eternas e começos absolutos. Tudo é momento na sucessão dos momentos. Tudo tem antecedentes e consequentes e, como diz Heraclito, ninguém pode banhar-se duas vezes na mesma água de um rio. Tudo tem em si o germe da morte, que é também o da vida. Tudo está no tempo.

O espírito histórico consiste justamente neste saber ver as coisas na sua dimensão temporal. Mesmo no campo reduzido das ciências físicas, não é possível sem ele uma visão científica da realidade. Não pode ser-se biólogo sem se partir do pressuposto de que todas as formas vivas têm antecedentes, nem tão-pouco astrónomo sem se compreender que o Sistema Solar tem uma história. Metodologicamente, a noção de que o conhecimento científico se desenvolveu no tempo com avanços, paragens e saltos tem cada vez maior relevância na formação do cientista e, por isso, tende cada vez mais a fazer parte da sua bagagem a história da ciência que pratica.

A mitologia ou a teologia ocupam o lugar onde falta o conhecimento histórico. Na mitologia há, no entanto, uma noção incipiente do tempo, que a história desenvolve e que

a teologia suprime. A mitologia diz que Deus criou o mundo em seis períodos ou «dias» e que ao sétimo descansou. A teologia diz, pelo contrário, que Deus está fora do tempo e que a criação do mundo é uma pura volição imensurável. É próprio da teologia suprimir o tempo histórico, os antecedentes, a evolução, colocando no começo de todas as coisas a volição divina. Por isso, a todo o progresso do espírito histórico corresponde um retrocesso do espírito teológico, mesmo quando este se disfarça com pseudónimos, como foi o da «ordem da Natureza», em nome do qual se pretendeu legitimar mais de uma ordem social. E toda a tentativa para considerar fora da dimensão histórica qualquer instituição, crença ou forma tem implícita, conscientemente ou não, uma concepção teológica da realidade.

Mas, atenção, nem todo o tempo é tempo histórico, nem todo o tempo é coordenada.

Há uma concepção do tempo que se poderia representar na imagem que nos oferece o mar, cambiante para quem considera as ondas uma a uma, imóvel para quem o contempla na sua massa. Maiores ou menores, as ondas compenham-se no seu total, e mudando estão sempre no mesmo lugar. Não têm direcção, afluem e refluem num movimento de diástole e sístole que se repete indefinidamente. As ondas são o efémero no mar eterno. Assim a história, constituída por multiplicadas efemérides que se anulam umas às outras e que resultam, ao fim e ao cabo, num espectáculo sempre igual, sem uma marcha de conjunto. No fundo, é indiferente o momento do tempo em que nos situamos, visto que em toda a parte, feita a soma, as efemérides se equivalem. Em toda a parte, como diz o conto árabe resumindo a história universal, os homens nascem, crescem, fazem filhos e morrem — e só Alá é grande.

Esta concepção do tempo não é histórica, mas teológica. Quando criou o mundo, Deus criou também o tempo. A cria-

ção é uma obra acabada, com limites definidos, e o tempo está encadeado dentro dela como um mar cercado de litorais, análogo a si próprio até à sua consumação, como análogas a si próprias são as espécies que Deus igualmente criou, pondo a cada uma o seu nome.

A concepção propriamente histórica do tempo é outra coisa. Se fosse possível imaginar nele um corte longitudinal, diríamos que o tempo, para o historiador, é uma sucessão de momentos que diferem entre si, mas que se encadeiam numa direcção, a um ritmo de progressão geométrica. E, se fosse possível operar um corte transversal, diríamos que cada momento é um conjunto de peças e tensões constituindo uma estrutura em que cada elemento só pode definir-se pela posição que ocupa em relação a todos os outros do mesmo conjunto. Desta forma, o tempo histórico, contrariamente ao tempo teológico (sempre igual a si próprio, como a areia de um imenso areal), tem em cada ponto características próprias, que não se repetem, e entre estes pontos há uma relação que pode definir-se por uma lei. Dentro de tal tempo, diversificado e ordenado na sua diversidade, é possível situar, ou, melhor, *datar*, os acontecimentos: é possível distinguir um antes e um depois, é possível dar a cada coisa um sítio; sendo que fora desse sítio, isto é, fora da relação com os outros elementos a que pertence, e fora do antes e depois em que se insere, o acontecimento ou a coisa não têm sentido algum. Só desta forma o tempo pode ser uma coordenada.

Para o historiador, esta coordenada conjuga-se com a do espaço. Na realidade, o tempo varia regionalmente com as civilizações. O livro que estou escrevendo em Lisboa data da época do plástico, da televisão, etc. Mas uma caçada que realizem neste mesmo momento índios do Amazonas data ainda talvez de certa fase do neolítico. Cada civilização tem a sua cronologia própria, e um dos problemas mais difíceis dos estudos históricos é estabelecer uma cronologia geral das

civilizações. Esta cronologia geral é, no entanto, uma necessidade. Basta pensar que, se os índios que outrora ocupavam o território do Brasil estão hoje encerrados no Amazonas, isso se deve ao encontro deles com os Europeus, por outras palavras, à intersecção de duas civilizações, de duas cronologias diferentes. A história mundial é uma intersecção de cronologias, de tempos, dela resultando um tempo geral em que os encontros de civilizações são momentos característicos e em que a frequência desses encontros assinala o ritmo do progresso geral. Assim, o antes e o depois específicos de cada civilização inserem-se num antes e depois da história humana, num sentido determinável e segundo um ritmo de progressão geométrica.

Ora também esta noção do tempo histórico tem a sua história, também ela nasceu e cresceu no tempo. Até ao século XVIII a história só falava de indivíduos e efemérides dentro do tempo teológico. Como nota Herculano, Fr. António Brandão, que era um escrupuloso erudito, falava dos feitos do Sr. D. Afonso Henriques como se este fosse um contemporâneo do Sr. D. João V, e o imperador Augusto, no seu pedestal, estava ao mesmo nível que Luís XIV como duas estátuas clássicas do mesmo jogo. Foi só no século XVIII que se começou a notar que, de geração para geração, ou de época para época, havia uma diferença, um «progresso». Esta ideia surgiu em resultado do desenvolvimento rápido e visível da ciência a partir do final do século XVI. Este avanço da ciência, cujos resultados a *Enciclopédia* procura compendiar, traz aos homens novos meios para agirem sobre a Natureza e permite as mais vivas esperanças. Simultaneamente, começa a vislumbrar-se uma direcção, um sentido de marcha nos acontecimentos, e a encarar-se o planeamento científico do futuro. É esta convicção que Condorcet exprime magnificamente no seu *Tableau des progrès de l'esprit humain*.

É a noção de progresso que torna possível a concepção do tempo histórico, e essa noção está presente em todos os historiadores de Voltaire a Marc Bloch, mesmo quando a não explicitam. Mas ela não tem sentido fora de um programa a realizar, de um desiderato a atingir. «Progresso» quer dizer «marcha em direcção a alguma coisa». A consciência do progresso significa que o homem se vê retrospectivamente em avanço para uma finalidade que está presentemente procurando alcançar. Por outras palavras: os homens descobrem-se como objecto do conhecimento histórico, situados no tempo, no preciso momento em que ganham o sentimento de serem o sujeito, o promotor da história.

O espírito histórico aprofunda-se e amplia-se ganhando novos campos da realidade à medida que se fortifica e alarga a capacidade transformadora do homem e que cresce a sua ambição de transformação.

Os historiadores do século XVIII consideravam principalmente as ideias e as crenças, convencidos de que o progresso dos homens dependia principalmente da luta para libertar o seu espírito escravizado pela ignorância e pelo erro. Os historiadores românticos, testemunhas da Revolução Francesa e seus reflexos, empenharam-se em descrever as lutas de classes sob o aspecto quase exclusivamente jurídico e político, ignorando a técnica produtiva e a estrutura económica, que certamente consideravam coisa óbvia e constante. Mas já o rápido progresso técnico da primeira metade do século XIX, fenómenos como a ruína geral do artesanato e a rápida formação do proletariado industrial, tornam patente a natureza cambiante, histórica, das estruturas económicas, ao mesmo tempo que inspiram os primeiros programas de uma sociedade que tire das novas técnicas todas as consequências. O tempo histórico enriquece-se, cada momento dele se torna um entrecido cada vez mais denso e coeso, de estrutura cada vez mais definida, do mesmo passo que a ciência

aprofunda o conhecimento da realidade observável e experimental colocando nas mãos do homem armas cada vez mais potentes para a sujeitar.

O tempo vai-se definindo progressivamente, paralelamente ao espaço físico. De facto, a realidade é uma só, e essa realidade é apreendida através do esforço criador humano. Como resumiu um dos maiores historiadores contemporâneos¹, «o homem faz-se a si próprio», e é nesse fazer-se a si próprio, nessa experiência nascida da luta, que se forja a consciência histórica, como elemento do conhecimento científico da realidade total, a qual, por sua vez, se torna um acelerador da história.

¹ Gordon Childe. A edição de três dos seus estudos sob o título *O Homem Faz-se a Si Próprio*, pela Editorial Cosmos, na colecção «A Marcha da Humanidade», é um dos maiores serviços jamais prestados à cultura portuguesa.

5.10.5 “O Novo Adão”

António José Saraiva, *Maio e a Crise da Civilização Burguesa*, Publicações Europa-América, 1.ª Edição, Lisboa, 1970, pp. 159-165. Republicado in *Crónicas, Entrevistas, Críticas e Outros Escritos de António José Saraiva*, Pesquisa de Maria José Saraiva, QuidNovi, Matosinhos, 2004, pp. 316-318. [publicado inicialmente no *Diário de Lisboa* de 19-6-1969]

O Novo Adão

Até hoje julgávamos conhecer a direcção do «progresso»: era o melhoramento de uma humanidade que, apesar de algumas mudanças históricas, permanecia constante no seu ser. Havia quem medisse o progresso pela capitação de energia ao dispor de cada homem. A mudança do próprio homem, se a havia, era no sentido de ele ser cada vez mais livre, isto é, cada vez mais ele mesmo. O homem não era só uma realidade empírica, mas também um arquétipo: o progresso consistia em realizar esse arquétipo, libertando-o das necessidades e adversidades exteriores que o diminuíam e obscureciam.

Mais eis que os poderes do homem lhe permitem encarar uma mutação da própria natureza humana. Já o desaparecimento do camponês significa o da condição humana tal como a conhecemos desde o dealbar da história. Há uma coisa em gestação que é o homem citadino, de que ainda não imaginamos a forma definitiva. Há também o homem do espaço, o homem que se vai adaptar à estadia em planetas onde ele não podia ter nascido: não sabemos tão-pouco como ele será, embora o seu baptismo já esteja marcado. E há mais ainda: a possibilidade da gestação de homens *in vitro*, do seu desenvolvimento fora do útero materno, da selecção das sementes, e até da intervenção na sua matriz genética. O homem pode seleccionar-se a si mesmo, como hoje selecciona os carneiros;

pode atribuir-se caracteres novos como os criadores dinamarqueses criaram porcos com vinte e cinco costelas; pode engendrar em si mesmo uma espécie nova; pode acelerar o seu crescimento.

O «progresso» chegou a uma encruzilhada: já não é um crescimento, mas uma mutação.

Mas neste processo o homem é o sujeito e é o objecto. É ele quem vai decidir qual é o seu novo arquétipo, quais são os caracteres da nova espécie que ele vai criar. Deus, diz o *Génese*, criou o homem à sua imagem e semelhança: à imagem e semelhança de quê vai o homem criar o novo Adão? Dentro de qual critério, em relação a que valores?

Um biólogo sul-americano me dizia, embevecido de entusiasmo «positivista», que os progressos recentes da ciência permitiam reduzir a cinco anos a fase da infância. Isso parecia-lhe uma coisa admirável: reduzir o tempo da infância para aumentar o da idade adulta. É uma evidência do senso comum.

Mas esta evidência resulta de que se tem já na cabeça um modelo: o novo Adão será o homem adulto, civilizado, produtivo, socialmente e tècnicamente útil, capaz de economizar, prever, investir, planificar. Mas porque há-de ser assim? Em nome de quê rejeitamos o modelo do *homo ludens*, o que brinca e inventa descuidadamente sem propósito útil, o que vive em toda a plenitude o momento presente, sem se deixar alienar pelo futuro nem pelo passado? Porquê um modelo, e não outro?

Por uma razão simples: é que quem vai determinar o modelo do novo Adão não é a criança, nem o poeta, nem o boémio, nem a mulher bonita, nem o *hippie*, nem qual-

quer daqueles para quem o interesse da vida é vivê-la; mas sim o planificador, o que conta os tostões da colectividade, o que não perde tempo, o que poupa e investe, o que mede o valor de cada homem pela sua eficácia produtiva. Para o planificador, as crianças pequenas são crias e as crianças grandes são insectos nocivos. Seria, de resto, absurdo investir o capital de saber e de recursos acumulado pela civilização tecnológica na produção de um homem que provavelmente o dissiparia como um pródigo.

O novo Adão será uma versão mais perfeita do *homo economicus*, ou *burgalensis*, que já hoje, de resto, é o modelo a que tendem não só os países civilizados, como a América ianque e a Europa do Atlântico aos Urais, mas todos os povos ditos «em desenvolvimento», isto é, que procuram imitar o modo de vida burguês.

A aceleração do progresso tecnológico põe-nos portanto perante a perspectiva da aniquilação de todas as virtualidades não úteis e não rentáveis com que um Deus provavelmente distraído, ou talvez só desejoso de se divertir, dotou os humanos. Ou, porventura, esse Deus não era ainda suficientemente «desenvolvido», conhecedor das leis da rentabilidade e da planificação. O facto é que ele não foi capaz de fabricar, logo de entrada, o *homo economicus et planificador*. Passaram muitos séculos antes que o burguês procurasse corrigir a obra divina à imagem e semelhança de si próprio.

Mas os meios do burguês eram precários, e o combate tinha de ser incessantemente recomeçado, contra a prodigalidade e a preguiça, a anarquia, o espírito contemplativo, o sonho, o capricho, o aventureirismo, a criança, a ilusão. Era uma luta de jardineiro obrigado a podar

todos os dias a estátua de murta, de que fala o Vieira. Alguns sucessos prodigiosos foram alcançados: a invenção do livro do Deve e Haver, os bancos, os cheques, a revolução industrial inglesa, a unificação do mercado mundial, a exploração de matérias-primas desconhecidas, a contabilização geral da vida, a subordinação da Ciência à Técnica. Tudo passou a ter um valor contável na expressão quantitativa mais universal que existe: o dinheiro. Viram-se nascer cidades, como Amesterdão, em que os homens estão tão domesticados como o mar dentro dos canais. E civilizações fabulosas surgiram, como a norte-americana, em que ninguém pára de trabalhar; em que se almoça a correr, no bar; em que não se perde um minuto, em que tudo se capitaliza. Encontraram-se soluções admiráveis para tirar ao *sexual intercourse* o seu carácter mágico e sagrado, assegurando ao mesmo tempo o equilíbrio higiénico favorável à produtividade. O erotismo substituiu o amor. Um aforismo sublime resume esta civilização: *time is money*; o tempo não é vida que se gasta, nem prazer que se goza, nem é tão-pouco desespero em que se perde; é capital que se acumula, que fica disponível e que serve para investir, multiplicando o mesmo tempo, em benefício individual ou colectivo.

Mas estas conquistas do *homo economicus* ou *burgalensis* eram, apesar de tudo, frágeis. Viu-se isso em Maio, em Paris, em que Adão quase ressurgiu com a inocência e a força do Paraíso, e gritou: «Prenons nos désirs pour des réalités!»

Mas chegámos talvez à época em que ele vai desaparecer definitivamente. Pelo menos, muito boa gente assim o pensa e deseja. O novo Adão, convenientemente selec-

cionado na semente e tratado *in vitro*, será o arquétipo da civilização citadina, científica e burguesa, higiénica e indolor, podado de todos os impulsos insociais e improdutos. Nem sequer terá a consciência de ser infeliz porque uma adequada intervenção na cadeia genética lhe tirará a memória do Paraíso¹.

¹ Publicado no *Diário de Lisboa* de 19-6-1969.

5.10.6 *Para a História da Cultura em Portugal* - Prólogo da 3.^a Edição [Novembro de 1968]

António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Publicações Europa-América, 4.^a Edição, Lisboa, 1972, Vol. 1, pp. 11-20.

Prólogo da 3.^a Edição

Como o leitor pode notar facilmente, a obra que agora se reedita reflecte, acima de qualquer outra, a influência sergiana. Um dia se fará justiça ao papel de António Sérgio como educador da geração a que pertence. Foi esse magistério que nos afastou de um certo tradicionalismo passadista que teve grande voga na elite intelectual portuguesa durante todo o primeiro terço do século XX e que veio a combinar-se, por vezes um pouco paradoxalmente, com o intuicionismo de Bergson e com o positivismo político de Maurras. Do mesmo passo, Sérgio fez-nos sentir o vazio do positivismo teofiliano (que chegou em Portugal a fazer figura de pensamento progressista) associado a um jacobinismo truculento, mas que não passava de má retórica. No nosso espírito, António Sérgio dissipou ou reduziu estas nebulosas com o seu pensar claro, e foi nesta clareza intelectual, nesta busca das relações inteligíveis entre definições, neste desemaranhar de novelos confusos, nesta exigência de rigor, que fizemos a nossa primeira ou segunda iniciação intelectual. Este «pensar claro» pressupunha a confiança no diálogo socrático, isto é, a convicção de que é possível tudo clarificar pelo exercício da razão em diálogo. Tudo quanto fosse facto bruto, afirmação instintiva, crença inefável, manifestação apaixonada,

peso hereditário, tudo isso nos pareceu treva — mas treva dissipável. Não havia para nós «coisas», carços empíricos, que resistissem à dialéctica da razão.

Daqui partiram alguns para o marxismo, sem o sentimento de traírem o mestre, antes com o de que tiravam as últimas consequências do seu magistério (se magistério se pode chamar à acção intelectual de um homem que constantemente dialoga, mesmo quando escreve). O marxismo era para nós, jovens intelectuais, um jorro de luz tornando transparente o que até então nos parecia impenetrável: a própria sociedade em que vivíamos. O ser opaco da história penetrava-se de razão. O último resíduo do empírico dissolvia-se. Sérgio criticava a irracionalidade da sociedade existente, e a sua injustiça. Nós íamos mais longe: compreendíamos-a, e do mesmo passo tornávamo-nos capazes de a transformar, não em nome de um ideal de justiça abstracto, exterior a ela, mas de dentro, identificando-nos com a sua «dialéctica». Esta dialéctica das coisas, que era ao mesmo tempo a dialéctica da razão, apareceu-nos como a mais luminosa das descobertas.

Houve desta forma em Portugal, em alguns espíritos pelo menos, uma interessante corrente de pensar, a que chamarei o marxismo sergiano. Não que Sérgio participasse em ou alguma vez se aproximasse do marxismo ou sequer do hegelianismo, que sempre criticou; mas porque, para nós, na clarificação sergiana tinha a sua raiz. Não nos ensinou Sérgio, afinal, a destrinçar as razões materiais que estavam na origem da conquista de Ceuta?

A característica fundamental deste marxismo sergiano foi sempre a confiança na razão, a convicção resistente de que o diálogo socrático podia transformar o mundo. A contradição entre a dia-

léctica socrática e a dialéctica das coisas — quer fosse a dialéctica da História, quer a da Natureza —, que Marx e sobretudo Engels nos ensinaram, era para nós invisível, pelo menos de começo. Na medida em que continuávamos crendo na dialéctica socrática, permanecíamos sergianos; na medida em que acreditávamos que há uma dialéctica das coisas, éramos marxistas. Mas uma era só o reverso da outra. Hoje é-me difícil dizer como é que eu as identificava; só sei que, através dessa identificação, o que bem no fundo eu negava era a existência das «coisas» irreduzíveis e o que eu afirmava era um dinamismo que se encaminhava para a liberdade. Desta forma, a dialéctica «objectiva», «necessária», cega, não se impunha, não era exterior ao espírito, muito embora se me afigurasse que o objecto do conhecimento tem uma existência exterior a ele. Há «coisas», mas provisórias; no limite, elas dissolvem-se, tornam-se liberdade; e a dialéctica é tão-só esse processo de dissolução das coisas, isto é, das resistências, das opacidades e das inércias, e da sua necessidade coactiva e tirânica. No final do processo, a realidade se tornaria transparente a si própria. Afinal, o diálogo socrático, de que toda a obra de Sérgio é um exercício, era para nós o modelo da dialéctica das coisas. A luta das classes não estava no centro desta concepção, embora evidentemente ela nos parecesse indispensável à explicação da história; e sobretudo não a concebíamos em toda a sua opacidade de necessidade mecânica: ela era, para mim pelo menos, transponível em diálogo, em dialéctica do espírito.

A realidade das coisas que não correspondia a esta dialéctica de dupla face, mas única, ficava fora do nosso campo de visão: não a conhecíamos. Factos tenebrosos como o estalinismo não entraram em linha de conta até às terríveis revelações de

1956. Estava excluído por definição que o que se passou na Rússia (e esta mesma palavra não existia no nosso vocabulário) depois de 1917, e sobretudo depois de 1927, fosse um facto histórico, nacional, particular, gerador de uma nova classe privilegiada. Contribuía para esta exclusão a enorme falta de informação que havia em Portugal sobre o mundo contemporâneo: o que se passava no mundo refractava-se para nós míticamente. Mas, principalmente, este empreendimento que pôs ao serviço de uma nova classe dirigente e de uma ambição nacional os métodos de Pedro, o Grande, não cabia dentro do processo dialéctico cuja luminosidade nos deslumbrava. A própria noção de nação não tinha lugar nesse processo, e a noção de classe, por definição, só tinha significado dentro de um tipo de sociedade que fora abolido pelo que considerámos a primeira revolução consumada das classes trabalhadoras. E, se bem que a palavra «concreto» frequentasse constantemente as nossas frases, não tínhamos a mínima noção das condições realmente concretas (históricas, geográficas, sociológicas, económicas, culturais e mentais) daquela determinada região geográfica e cultural do mundo onde se processara, segundo julgávamos, um salto dialéctico. A revolução não sucedera na Rússia, mas na Humanidade. Como podíamos, dentro desta ignorância, imaginar que ao encadeamento da tese e da antítese sucedesse não a síntese que as supera e cria um novo nível de realidade, mas um ser imprevisto, dotado de uma mortífera presença, tão irracional, tão sombrio, como o que o antecedeu?

A realidade surpreendeu-nos pelo seu imprevisto. E descobri que a dialéctica de que falávamos decorria num plano diferente daquele em que se processavam os factos. Compreendi então porquê Sérgio se recusava a acreditar na possibilidade da previsão

sistemática em História, repetindo aliás a posição que Herculano, já por alturas de 1870, tomara perante o hegelianismo de Oliveira Martins.

A dialéctica do espírito e a dialéctica das coisas apareceram-me como dois movimentos distintos. A razão deixou de se identificar com a História; o pensar encontrou perante si um enigma que o desafiava.

Ora, uma vez que as duas dialécticas se distinguem, somos obrigados a defini-las. Parece evidente que a dialéctica supõe um sujeito pensante que encadeia ideias. Para Platão, e mesmo para Hegel, esse sujeito era necessariamente espiritual: não há dialéctica das coisas, mas no conhecimento delas. As coisas são tão-só o objecto ao qual aplicamos a nossa actividade mental. Por isso a dialéctica do espírito exclui a «dialéctica das coisas» entendida no sentido próprio e realista. Só podemos falar de «dialéctica das coisas» no sentido de uma construção mental nossa com que explicamos as coisas. A dialéctica é uma forma de pensar e não uma forma de acontecer¹.

Se, pelo contrário, supusermos que a dialéctica existe nas coisas, e não no ser que as pensa, as coisas tornam-se o sujeito pensante, do qual nós somos tão-sómente o objecto. Negamos portanto a transcendência do pensamento em relação à realidade, o que não é senão negar a realidade do pensamento, afirmar a impossibilidade de pensar. São as coisas que pensam, que afirmam, negam e se resolvem e nós tão-sómente a matéria cerebral onde elas inscrevem o seu discurso.

Quem decifra esse discurso, quem o enuncia? São as coisas mesmas, porque nada existe fora delas.

¹ Veja nota 1 no fim do volume.

Mas podem as coisas enunciar ideias (porque afinal só há discurso com ideias)?

Esta pergunta põe a questão da ortodoxia. Admite-se a ortodoxia quando se admite que há uma verdade transcendente a nós e com a qual nos devemos conformar. Não basta pensar que as coisas têm uma dialéctica; é necessário aceitar que ela se enuncia em verdade, e que são as «coisas», não o pensamento transcendente a elas, quem enuncia a verdade. Põe-se aqui um problema evidentemente insolúvel em teoria, porque as coisas não dizem. Mas tem sido resolvido na prática. A solução consiste em acreditar que existe uma instituição privilegiada (que é ela mesma uma «coisa») em relação orgânica com o todo, através da qual as coisas se enunciam. Por exemplo: uma instituição ou partido que seja a consciência de uma classe «ascendente», a qual, por sua vez, é a ponta avançada de toda a humanidade. Se crermos nisto, não temos dificuldade em supor que o órgão supremo da dita instituição (o qual, por sua vez, consideramos como a emanação orgânica dela), ao exprimir-se, é a própria dialéctica das coisas a enunciar-se. A cabeça da instituição é, portanto, o vértice em que emerge a totalidade dos homens — os quais, notemos ainda, estão em união dialéctica com a natureza. A última instância de tal instituição ou partido não é um grupo de homens com uma apreciação particular sobre os factos, enunciando uma opinião contestável: é o órgão cuja função específica é traduzir em frases o movimento dialéctico das coisas. É a parte discursante do sujeito dialéctico total.

Esta crença é simétrica à de algumas igrejas cujos órgãos competentes, por virtude sacramental, se encarregam de enunciar a verdade divina, ex officio, verdade independente, exterior à razão

individual. Neste caso o transcendente é «Deus», no outro a «dialéctica das coisas». Mas em ambos os casos a verdade é «objectiva», independente daquilo que cada um possa pensar. Em ambos existe uma ortodoxia, isto é, uma verdade com que nos conformamos.

E em ambos, sobretudo, o admitir-se que a instituição encarregada de enunciar a ortodoxia não é um grupo de opinantes falíveis mas uma emanação da Coisa, por via da qual é mediatizado o transcendente, assume a forma de crença, isto é, é uma opção da vontade que escapa ao juízo intelectual. Porque se não fosse uma crença nós seríamos os juizes dessa escolha; e sendo os juizes teríamos de nos pronunciar sobre a verdade ou não verdade daquilo que escolhemos, o que equivaleria a pensarmos as coisas e portanto a negarmos a transcendência delas em relação a nós.

O poder terrível das ideologias vem justamente de o seu princípio básico ser a anulação da razão individual, a qual nos reduz à condição de objectos da razão divina ou da razão dialéctica das coisas. Esta anulação da razão transcendente às coisas leva a considerar o pensamento individual não como uma manifestação de liberdade, mas como um «produto ideológico». É assim que o pensamento de António Sérgio pode ser apresentado não como um pensamento livre, mas como uma coisa, sendo o próprio Sérgio não um pensante, mas um pensado. Sérgio seria, por exemplo, a expressão da burguesia «esclarecida». Por via de uma operação mental cujo fundamento lógico me parece obscuro, Sérgio converte-se em burguesia. Esta operação, embora não seja possível apoiá-la numa demonstração, é todavia necessária dentro do sistema, porque, por definição, nem Sérgio nem ninguém pode pensar por sua conta e risco, uma vez que só há a dialéctica

das coisas, e não a do espírito. Não há subjectivamente pensamento, há só ideologia, que é uma coisa, nascida das coisas.

Ocorre, naturalmente, objectar que quem isto disser, por virtude do mesmo sistema, também não pensa. E nesse caso que valor crítico pode ter a sua afirmação? Não é ele também um ideólogo, não é ele também uma coisa? E que razão podem ter as coisas contra as coisas? Se não se pensa como se pode ter razão?

Mas aqui esquecia-me de um ponto essencial. O crítico que assim falasse de Sérgio limitava-se a enunciar a razão objectiva, a dialéctica das coisas. Ele não pensa, mas as coisas pensam. Por isso ele tem razão contra Sérgio, justamente porque Sérgio pensa. O pensamento é uma ilusão. E por isso o crítico de Sérgio, por não pensar, não só teria contra ele razão, mas teria a razão absoluta, a razão das Coisas.

Não estou fazendo caricatura, mas tentando mostrar as consequências a que pode levar-nos a tese da dialéctica das coisas. Mas quando as «coisas» se manifestam perante os nossos olhos sob a forma caótica e brutal de ditaduras policiais, de campos de concentração, de matanças organizadas, de falsificação planificada da informação, de amstragem educacional, de paródias horripilantes da justiça, de invasões militares, de manipulação dos homens no mais puro estilo maquiavélico e sobretudo quando estas acções são levadas a cabo em nome da «dialéctica da história», a razão retoma espontaneamente a sua autonomia para resistir à encurrada caótica¹. E o sentimento subjectivo da justiça

¹ Veja nota 2 no fim do volume.

une-se-lhe sustentada somente no absoluto do imperativo kantiano. É então que o verso de Antero tantas vezes citado por Sérgio, «Razão, irmã do Amor e da Justiça», nos aparece em toda a força do seu significado.

O livro que agora se reedita é mais sergiano que o que imediatamente se lhe seguiu na ordem cronológica, As Ideias de Eça de Queirós. O que há de mais criticável neste último não é o que lá está, mas o que lá não está, isto é, a limitação da sua problemática, que resultou justamente de considerar Eça como um produto ideológico, aceitando à letra o que o próprio Eça sustentou em certa fase da sua carreira: que a literatura não é outra coisa senão um «produto da sociedade». Neste primeiro volume de Para a História da Cultura em Portugal, a literatura é isto, mas é também outras coisas, ou, melhor, algo que é mais que coisa, porque é um pensar. Mas neste pensar creio hoje que há outra limitação, porque a literatura não é só pensar, na definição sergiana, antes também um sentir e um viver. Ora como apreender este sentir e este viver no seu movimento? Reduzi-los a conceitos definíveis é matá-los, e condenarmo-nos a só conhecê-los mortos: é como tirar o peixe do mar para o observar na areia. Nesta crença de que a literatura é acessível ao conhecimento cartesiano está porventura a principal limitação do pensamento dos precursores de Sérgio, a começar por Luís António Verney, devendo no entanto observar-se que o próprio Sérgio nunca pretendeu fazer crítica estética. É uma zona que ele não problematizou, mas isso mesmo mostra a necessidade de outra forma de conhecimento quando se trata de arte. A pergunta

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

*que se põe é: não haverá uma transparência estética
de natureza diferente da transparência racional?
Esta pergunta, que só pressentia em 1946, enuncio-a
hoje.*

Viry Châtillon, Novembro de 1968.

5.10.7 *Filhos de Saturno* - Prólogo [1980]

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 11-17.

Prólogo

Cada homem é um deus aprisionado num corpo. Ou por outras palavras: é um ser transcendental limitado e condicionado pelo mundo fenomenológico. Há uma intuição profunda no mito cristão da encarnação. Os teólogos discutem: como pode Deus padecer e morrer? Pois é esse o problema do Homem, que assiste à sua limitação, à sua mudança e à sua morte.

É como ser transcendental que o Homem aspira a abolir o tempo por meio de filosofias, de religiões e da própria Ciência, a qual se pretende verdadeira, independentemente do espaço e do tempo, e afirma que as leis da Natureza já existiam antes de ele aparecer e que continuarão a funcionar quando ele já não existir. Tanto a Filosofia, como a Religião, como a Ciência aspiram a meter dentro do pensamento ou do sentimento o mundo fenomenológico, isto é, a transcender a esfera dentro da qual vivem. E, de facto, algumas páginas de Espinosa, alguns mitos religiosos, o próprio processo da ciência pura dão-nos o sentimento de que não pertencemos a este mundo, mas àquele onde nos contemplamos a nós próprios, *sub specie aeternitatis*.

No entanto, esse tempo (e espaço) que pretendemos abolir é o que nos devora, uns após outros. A nós e aos nossos sistemas, que queremos eternos. Saturno, que nos criou, alimenta-se de nós. O que não nos impede de nos

convencermos em certos momentos mais altos de que gerámos o nosso próprio Pai.

Filhos do Tempo são também os escritos que apresentamos neste volume. Mas, com humildade fácil, porque forçada, oferecemo-los ao deus que os inspirou, espécie de prole com que ele se diverte. *Morituri te salutant*.

Eles foram motivados pelos acontecimentos irreversíveis e por uma situação civilizacional que nos leva sabe Deus onde, com a mesma violência que impele as gotas de água do Niágara. Pretendem elevar-se acima desses factos para os compreender e julgar.

Há principalmente dois níveis de problemas que são tratados nos escritos aqui reunidos: os incidentes e acidentes da conjuntura nacional aberta com o golpe de Estado de 25 de Abril de 1974; os problemas de estrutura que nos são postos pela actual fase da civilização ocidental. Digamos que há uma microanálise e uma macroanálise. Estes dois níveis não estão desligados, como é óbvio. Se o mercado mundial é um dos processos característicos da nossa civilização, é evidente que a mundialidade do mercado é um dos problemas que contam na conjuntura nacional.

Mas a macro e a microanálise têm dois diferentes pontos de vista ou pontos de focagem, e portanto duas diferentes perspectivas. O problema do mercado aparece de uma maneira ao nível geral da civilização ocidental, mas aparece de outra se considerarmos a situação portuguesa. Neste último caso o problema é se Portugal vai integrar-se ou não na civilização ocidental, isto é, se vai pertencer à zona de mercado livre ou se vai pertencer ao Comecon. Ao nível da macroanálise o problema é outro: como preservar os valores fundados na liberdade contra os malefícios resultantes do crescimento canceroso e galopante da sociedade mercantil?

Já quanto a outros problemas, as perspectivas coincidem. Por exemplo, o problema da liberdade tal como o Ocidente a concebeu. A liberdade em Portugal esteve restringida durante o regime salazarista e foi ameaçada

de eclipse total nos meses que se seguiram ao 25 de Abril e sobretudo ao 28 de Setembro. Os Portugueses não tiveram clara consciência disso e sobretudo não avaliaram nas suas consequências a sorte a que escaparam. Escapámos de mergulhar colectivamente num regime de penitenciária a que se não podia prever a saída. Em Portugal não se sabe que o sistema de servidão da gleba foi restaurado nos campos da URSS pelo regime soviético, mediante a instituição dos colcozes; não se sabe que nos tempos de Estaline vigorou a escravatura pelo método de enviar dezenas de milhões de homens para os campos de concentração e de trabalho forçado. E não se sabe bastante que para se deslocar de uma cidade a outra dentro do mesmo país um cidadão precisa de passaporte. E que não pode mudar livremente de emprego, mudar de fábrica ou de escritório, etc. É verdade que este sistema foi facilitado na Rússia pelo facto de já sob o regime czarista não existirem liberdades pessoais. Mas também é verdade que a URSS soube impor tais restrições em países em que aquelas liberdades se praticavam tradicionalmente, como era a Checoslováquia.

Para nós, o sistema de liberdades tal como existe no Ocidente da Europa é um milagre da História, no mesmo sentido em que se fala do «milagre grego»: uma realidade que nasceu e resistiu à destruição, tendo a seu favor inuito poucas probabilidades de sobreviver. Não há regime semelhante na Ásia; na África nem falamos; na América pré-colombiana civilizada havia regimes comunitários e colectivistas em que os indivíduos estavam programados em todos os actos da sua vida pela autoridade central. O sistema ocidental de liberdades é portanto uma flor rara, única, cuja semente partiu de uma zona localizada. Já na sua periferia, na planície russa e ucraniana ou nas montanhas dos Balcãs, dominadas pelos czares, pelos Tártaros ou pelo Grão-Turco, essa semente não conseguiu vingar. Ela resultou, talvez, de uma combinação do universalismo grego, do cristianismo e do indi-

vidualismo germânico, e a sua primeira declaração, ainda imperfeita, é a Magna Carta inglesa.

Este tipo de sociedade não era desconhecido na Península Ibérica, como o mostram as nossas instituições medievais. A servidão da gleba já aqui não existia no século xv (na Rússia, formalmente, foi abolida em 1861). Mesmo sob as ditaduras salazarista e franquista, as liberdades de ocupação, de deslocação, de propriedade, de associação (desde que não fosse política) existiam. Mas o poder político ainda era opaco, como na Ásia ou na Europa de Leste. O 25 de Abril abriu osusios à liberdade política, que conseguiu resistir às forças antagonistas e que no momento em que escrevo parece consolidar-se em instituições. Mas esse problema justifica ainda a importância que neste volume se lhe atribui.

No entanto, filha do tempo, como tudo, a Liberdade está ameaçada de ser devorada pelo tempo.

Porque, em primeiro lugar, ela é vítima de uma instituição indispensável à sua existência: o mercado. O mercado nasce da troca entre indivíduos, e portanto de uma liberdade de escolha. Mas ele gera o dinheiro, que é a mercadoria permutável por qualquer outra. Numa primeira fase, o dinheiro tem uma função auxiliar, serve para adquirir bens. Mas com o desenvolvimento do comércio o dinheiro passa a ser um bem em si mesmo, e o bem principal, ao qual se sacrifica a tranquilidade, o tempo, os sentimentos. O dinheiro deixou de ser um bem para ser o último fim do homem, e as coisas que não têm preço, o amor, a alegria, a amizade, a meditação, a liberdade, foram sacrificadas aos símbolos das mercadorias, isto é, das coisas que se podem comprar. O que é sem preço deixou de ter valor. Os bens mercantis expulsaram os bens gratuitos, e o dinheiro interpôs-se entre as pessoas, e entre as pessoas e as coisas, como forma de relação. A isto acresce que o mercado suscitou um avanço galopante da tecnologia, com o fim de criar novas mercadorias criadoras de mais dinheiro. A Ciência mercantilizou-se: deixou de ser um processo de reflexão para se

tornar um campo de investimento, uma forma de criar dinheiro. O universo encheu-se de uma nova espécie de lixo, uma inundação de objectos fabricados, dentro dos quais os homens se sentem enterrados. A função principal desses objectos não é servir a vida, mas multiplicar o numerário.

Este sistema gera uma organização política em que as diversas instâncias de controle são cada vez mais minuciosas e sem apelo, um sistema de controle administrativo que só se ocupa das pessoas na medida em que elas produzem e consomem, e que as amputa daquilo que não interessa à produtividade e à capacidade de consumo. Os valores propriamente *pessoais*, gratuitos, são considerados como parasitários ou mesmo nocivos. Perfila-se no horizonte o hospital psiquiátrico para os que não cabem nesta tabela, os quais são aliás cada vez mais numerosos e, pela sua própria existência, ameaçam o sistema.

E, por outro lado, o mesmo sistema favorece um rebaixamento intelectual dos homens. A reflexão sobre o Ser, as filosofias de síntese perdem espaço em favor da aplicação a técnicas cuja última finalidade é a produtividade. O homem passou a imitar o computador, donde saem números. Números, cada vez mais números, é o que qualifica o que no espírito do tempo se considera «científico». Na educação procura-se a quantidade de «conhecimentos» e não a qualidade humana. Nas ciências chamadas «humanas» a investigação passou a ter os números como finalidade; o «humano» tornou-se o principal inimigo para as ciências do Homem, e tudo se faz para o abolir e dissolver em relações numéricas, quer se trate de História, de Psicologia, de Linguística ou de Sociologia. É como se se tentasse enterrar uma escultura dentro de camadas de cinza, escondendo-lhe os contornos e os relevos debaixo de uma superfície plana. Houve já quem, invocando análises «estruturais», proclamasse «a morte do Homem».

Um dilúvio manso de cinza está inundando a sociedade livre: a despersonalização contra o herói, o número contra o nome, o dinheiro contra o valor. E sob este

dilúvio jazerá a própria vontade de ser livre, que é o fundamento das sociedades de liberdade.

Esta situação suscita por um lado a resignação, que é a morte da vontade, e por outro lado a revolta.

A revolta contra a sociedade mercantil, contra o homem mercadorizado, contra o dinheiro-feitiço, teve até agora a sua forma teórica mais elaborada nas obras de Marx. Mas ele é um filho da Revolução Francesa e da economia política inglesa. O *Manifesto* data de 1848, o ano da insurreição operária de Paris, que é ainda uma onda sísmica cujo epicentro está em 1789. Há em Marx a crença no progresso mercantil e tecnológico, na sociedade da abundância quantitativa, que animou a Revolução, e portanto uma continuidade no movimento de ideias que conduziu à situação actual da sociedade mercantil. Por outro lado, é bastante evidente que a mercantilização da vida é o essencial da sua revolta, e que a sorte da classe operária do seu tempo lhe aparecia primacialmente como a ilustração mais flagrante do homem-mercadoria. Podia facilmente sustentar-se que na interpretação de Marx a exploração do homem pelo homem, mais do que a exploração de uma classe de homens por outra classe de homens, é a exploração do Homem global por si mesmo globalmente, em consequência da mercantilização da vida. Marx opõe uma racionalidade propriamente humana à racionalidade transumana do mercado.

Simplesmente, a racionalidade humana é *subjectiva* (própria do sujeito), isto é, pertence ao foro do homem individual, e só pode realizar-se de uma forma voluntarista, submetendo ao arbítrio da razão individual o Objecto, no qual se contam os outros homens. A esta luz, a transformação da sociedade aparece como uma operação cirúrgica em que só o Cirurgião (sujeito) é activo e em que todos os outros homens (objecto) são pacientes. Esta situação reúne as condições ideais para o despotismo «esclarecido», sem limites para a sua crueldade. É o que sucedeu com a revolução leninista, que submeteu uma população de muitos milhões de homens a uma operação

cujo modelo e justificação existiam só na cabeça de alguns. Na época estalinista parece que uma cabeça única conhecia o projecto e operava. Não admira, em tal situação, que os meios mais terroristas fossem empregados contra a resistência do Objecto, que teve de ser reduzido a uma total passividade para que a operação pudesse ir avante. E finalmente o que dela saiu não foi o projecto imaginado por Marx, nem sequer por Lenine: não foi uma sociedade livre pela abolição do Mercado, mas uma sociedade de distribuição burocrática e autoritária dos bens. O homem não deixou de ser objecto do homem, embora por outras formas. Nem sequer a sociedade mercantil desapareceu na Rússia, porque ela só pode sobreviver com o mercado negro (ou seminegro), com o produto das courelas cultivadas individualmente pelos colcozianos e com as importações do mercado ocidental, não falando do processo de corrupção que envolve todo o sistema.

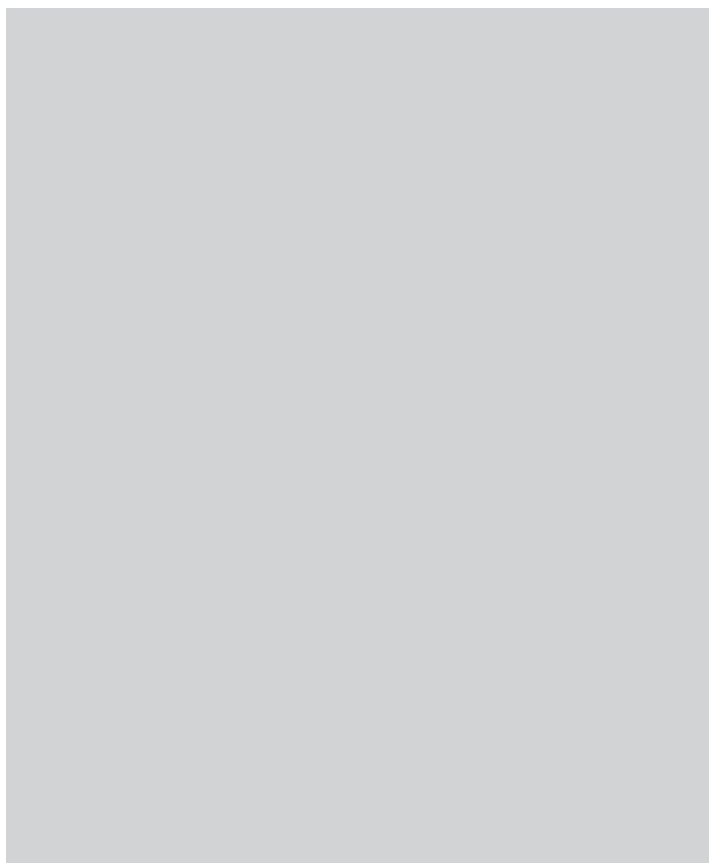
Apesar desta experiência, cujo processo não é conhecido do grande público, o projecto marxista obceca todos os que não se conformam com a situação cinzenta a que nos conduziu a sociedade de mercado. O que está em jogo é a ideia de liberdade, num caso morta e noutra ameaçada.

Esta é a situação ao nível da sociedade ocidental em geral. E ao nível microscópico do nosso país, a defesa da liberdade, ainda infante, é a tarefa prioritária e que está ao nosso alcance.

Lisboa, 13 de Janeiro de 1980.

5.10.8 “Cravo de Maio Flor da Liberdade”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 31-32 [Jornal *República*, 7-5-1974].



CRAVO DE MAIO FLOR DA LIBERDADE

O Povo na rua. Lágrimas nos velhos, para quem a liberdade era uma lembrança quase perdida. Surpresa nos jovens, para quem ela é uma abstracção remota.

Cartazes feitos à mão, cosidos à pressa, com letras mal traçadas e erros de ortografia mostram bem o povo donde vieram.

Cada um deu o que tinha de seu. As massas, as decantadas «massas», objecto de tantas especulações teóricas e vácuas, estavam ali, sem ódios, sem programas, inocentes e verdadeiras.

E pela primeira vez há tantos anos em Portugal — sem Messias. Mal se ouviam nomes, mal se viam retratos.

As personalidades apareceram depois, no estádio, pacientemente ouvidas, simpaticamente aplaudidas. Mas o coração estava ainda na rua. No estádio havia já um muro a cercar a gente. E uma tribuna hierárquica, e discursos que não chegaram para o coração. Cada personalidade disse o que tinha para dizer, em linguagem mais ou menos cifrada, para além (talvez) do entendimento do povo, para alguém, seguramente, do que ele sentia.

Só uma grande canção em coro unânime diria a verdade dos corações, sob o céu aberto. Canções havia, aqui e além que se esboçavam e morriam. O povo tinha desapprendido de cantar, como se tinha desabituaado de falar. Tantos anos de medo fizeram-no mudo.

O que se ouvia eram ritmos martelados, um balbuceio ainda. Longe o tempo em que se começou a cantar a

Maria da Fonte. Longe o tempo em que o tribuno era a voz da corrente que passava.

Foi a voz que faltou, depois de tantos anos de um silêncio de pedra.

Mas o povo encontrou, instintivamente, uma expressão. Lisboa encheu-se milagrosamente de cravos vermelhos. Foi a flor que fez a unanimidade. Ela dizia o que nenhuma palavra disse.

Porque, visivelmente, as várias correntes que vinham de vários lados desembocavam no mesmo oceano. O que todos sentiam em comum resume-se numa palavra: «Liberdade». Enfim, tinham desaparecido os carcereiros, os espias, as censuras. Um homem podia ser homem, de cara levantada. Dos canos das metralhadoras saíam flores. As Forças Armadas... Mas o que é isso das «Forças Armadas»? O que a gente via eram rapazinhos quase imberbes, com a saudade da aldeia nos olhos, sorrindo como numa festa campestre. Os cravos vermelhos de Maio irmanavam todo o mundo. Longe o arame farpado, longe os massacres, longe as invasões! Todo o mundo se sentiu livre. Todo o mundo se sentiu gente.

O cravo vermelho dizia isto. O cravo vermelho da Liberdade.

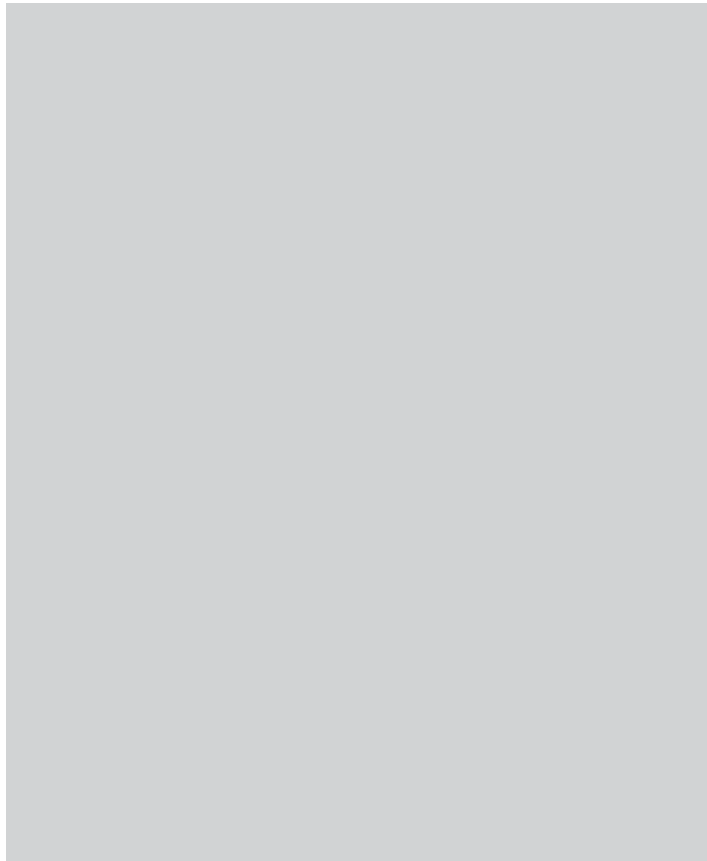
E no entanto mal se ouviu esta palavra, que era o que todos sentíamos, a que todos nos unia. O cravo disse o que a voz não sabia dizer.

Os Portugueses, enfim, éramos LIVRES, LIVRES, LIVRES. Podemos não saber ainda o que é preciso fazer para que a liberdade passe do sentimento às instituições. Mas o essencial é que a Liberdade esteja no coração. Tudo nasce no coração, tudo morre sem ele.

O cravo vermelho da Liberdade não tem autor conhecido, não foi proposto ou programado por qualquer organização. É anónimo e natural como tudo o que é vivo. É por ele, e por tudo o que ele diz sem palavras, que o nosso Primeiro de Maio, improvisado e sem experiência, foi o mais belo do mundo inteiro.

5.10.9 “Analfabetismo e Governo do Povo ou o Centralismo Elitista”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 79-83 [inédito; 1974].



ANALFABETISMO E GOVERNO DO POVO OU O CENTRALISMO ELITISTA

Podia ler-se recentemente na imprensa portuguesa o seguinte texto:

«Em princípio, a ideia da autonomia das autarquias locais, com um governo do povo pelo povo, merece naturalmente o meu apoio. Mas quando penso que estamos num país com trinta e sete por cento de analfabetos [...] fico francamente apreensivo. Como poderão governar-se em regime de descentralização as massas rurais de grande parte do País? Não se correrá o risco de vermos emergir das sombras os vultos pardacentos de salazares e caetanos?»

A ideia aqui expressa anda tão divulgada e repetida que podemos dizer que ela não tem autor. Ou, melhor, representa não um ponto de vista pessoal, mas a expressão anónima de uma corrente. E de uma corrente já bem antiga, porque era também o ponto de vista dos «salazares e caetanos». Salazar reprimiu intransigentemente toda a forma de descentralização, a todos os níveis, desde o sindical ao local; foi o mais firme e coerente fautor do centralismo que tivemos até hoje, e por enquanto, em Portugal.

O seu argumento não era, fundamentalmente, outro senão o do texto acima citado: o povo não sabia governar-se. Esse argumento estendia-se não só ao território português, mas também aos dos povos sob administração

portuguesa, no ultramar. O colonialismo português era a consequência lógica do centralismo praticado em Portugal. Colonialismo e centralismo eram dois ramos do mesmo tronco: o colonialismo era o centralismo nas colónias, o centralismo era o colonialismo na metrópole.

É altamente curioso ver como o centralismo salazarista persiste depois da descolonização, e como o argumento de Salazar continua a ser usado por aqueles que querem eliminar os «salazares e caetanos». Isto significa que persiste a mesma mentalidade e a mesma concepção da estrutura do poder. Pouco interessam os «vultos» que se sucedem; o importante é que permanecem aqueles que consideram como um perigo o governo do povo pelo próprio povo.

O analfabetismo de uma parte da população é à primeira vista um argumento impressionante. Mas, refletindo um pouco, isso não passa de uma justificação. As massas que em todo o mundo estão lutando contra as várias formas de colonialismo — na Ásia, na África, no Médio Oriente, na América — são na sua grande maioria analfabetas, mas ninguém lhes nega por isso o direito à maioria política. E a História confirma o que o presente nos mostra.

A alfabetização das massas é um fenómeno recente, pois data, no mundo latino, do século XIX. Mas o analfabetismo não impediu que existissem em Portugal os «concelhos», que elegiam os seus juizes, administravam os seus mercados e em grande parte se autogovernavam. Não impediu a formação de sociedades comunitárias, de que ainda existem vestígios no Norte de Portugal, e que se administravam tanto melhor quanto menos nelas intervinha a autoridade central. Não impediu sequer a formação de uma poesia e de uma arte de que António Aleixo, analfabeto ou quase, é já só um pálido reflexo, e que foi fonte de inspiração para artistas como Camões, Gil

Vicente, Aquilino ou Torga. No século XIV não havia imprensa e quase só os clérigos sabiam ler. No entanto, essa foi a época em que o povo teve maior poder em Portugal. Na Praça do Rossio, em Lisboa, um povo de artifices pedia contas ao rei; elegia um regente, rejeitando um rei estrangeiro. Na província apoderava-se dos castelos e governava as vilas. Durante dezenas de anos, Lisboa foi praticamente governada pelos Vinte e Quatro, isto é, pelos representantes dos ofícios «mecânicos», que só por excepção sabiam ler.

Sem dúvida que o facto de não saber ler diminui a capacidade de informação a longa distância. Mas não impede a comunicação dentro de pequenas comunidades, e muito menos anula o poder de discernimento prático, o de conhecer as pessoas e os negócios. Todos os que conhecem a aldeia sabem de grandes administradores que ignoravam as letras e os números, mas entendiam as coisas e as suas relações. E, inversamente, a alfabetização não traz, por si só, a sabedoria e o bom senso.

Esta superstição veio quando, no século XIX, pela alfabetização massiva a população portuguesa se dividiu em duas partes: os analfabetos e os alfabetizados. Durante muito tempo esta divisão correspondeu a duas camadas sociais: a burguesia urbana e o campesinato. A arma dominante que é a escrita ajudou a burguesia a dominar a massa da população. Os seus escribas e escrivães, os seus «intelectuais», manipulando frases traduzidas do francês, deram leis ao País, que não conheciam na sua realidade viva. E até, desde o Romantismo, se meteram a fazer «literatura para o povo», que os não lia, com escritos suporíficos em que evidenciavam o seu vazio espiritual. Num simples provérbio transmitido de geração em geração há mais luz de sabedoria do que nesses longos articulados de palavras mortas como cinza com que os escribas burgueses pretendem «esclarecer» o povo analfabeto,

que no fundo desdenham. E basta comparar a linguagem viva, imaginosa de tantos analfabetos, que parece trazer em si a realidade escondida das coisas, com o monótono formulário de alguns «guias» das «amplas massas» para sentir de que lado está a sabedoria verdadeira e de que lado a sabelença postiça.

Acresce ainda que a civilização que tinha como seu principal instrumento o livro e o jornal está no ocaso. Pela rádio e pela televisão renasce a época da civilização falada. O transistor foi o principal instrumento da consciencialização dos povos colonizados, como o livro o fora na consciencialização da burguesia europeia. O fosso entre o analfabeto e o alfabetizado pode hoje ser facilmente colmatado se considerarmos o problema de um ponto de vista técnico. A grande dificuldade não está nos meios de comunicação, mas sim na atitude «centralista» daqueles que se habituaram a ser os «esclarecedores» do povo e que continuam a usar a linguagem necrosada, exangue, empalhada dos livros. Os analfabetos podem ouvi-los, mas não entendê-los.

Sim, o verdadeiro problema não está no analfabetismo do povo. Está na distância que o separa dos seus pretensos guias. O povo não os entende porque eles não entendem o povo. Eles só concebem uma comunicação em sentido único: de cima para baixo e do centro para a periferia. Por isso não podem passar sem o centralismo, que serve para transmitir palavras de ordem. Não são capazes de imaginar um povo de que eles próprios fazem parte, mas sim «massas» manipuláveis.

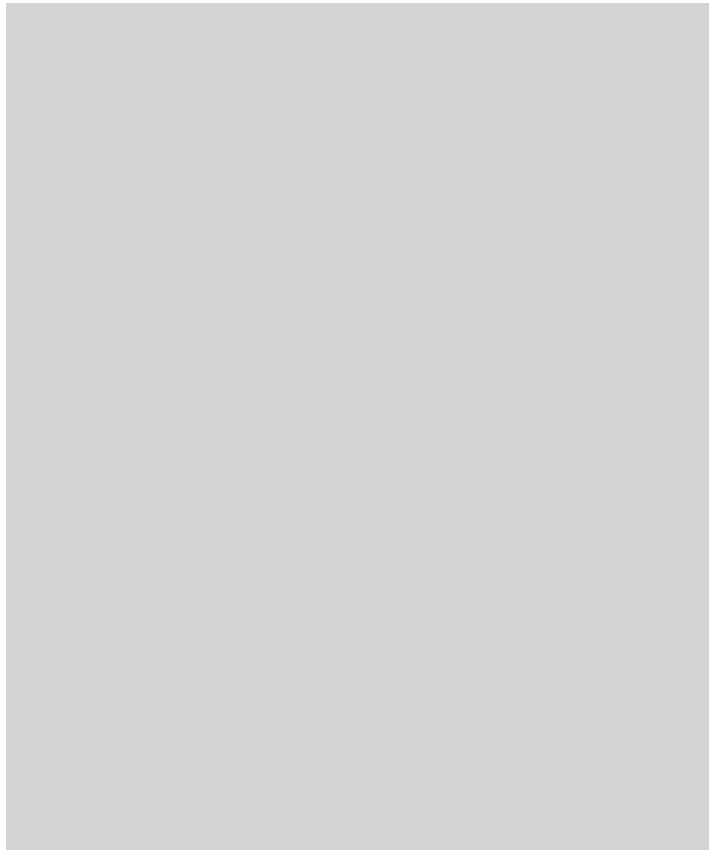
Sem dúvida muitos dos que assim procedem fazem-no sem maldade e sem plena consciência, por educação, por hábito, por posição social de que se não conta, e até por terem sido educados durante uma vida inteira num meio «salzaresco» (ou então «estalinesco»). E é para esses que falo, na esperança de conseguir que considerem o problema da descentralização não de uma forma condescen-

dente e distraída, como uma utopia simpática, mas muito seriamente, porque se trata, a meu ver, do problema fundamental do momento que passa, do único caminho para alcançar o governo do povo pelo foro, isto é: a democracia.

Inédito de 1974

5.10.10 “A Seta e o Anel (Notas sobre o «Progresso»)”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 143-176 [palestra feita na SEDES na noite de 21-4-1977].



A SETA E O ANEL

(Notas sobre o «Progresso»)

1

O *Grand Dictionnaire Universel Larousse du XIX^e Siècle*, que é um resumo das crenças e do saber desse século e que foi publicado há mais de cem anos (o prefácio data de 1865), diz no artigo «Progresso» que «la foi à la loi du Progrès est la vraie foi de notre âge».

A palavra «fé» é aqui significativa porque implica a oposição entre a crença presente e a crença passada. A «fé» da outra época, passada, era evidentemente a fé cristã. Segundo o mesmo *Larousse*, o cristianismo, como aliás os pensadores da Antiguidade, acreditava que o mundo estava em decadência, desde o paraíso de Adão ou desde a Idade de Ouro; mas, segundo os cristãos, cada homem podia resgatar-se e alcançar o céu perdido, aperfeiçoando-se individualmente. Pelo contrário, a fé do nosso tempo acreditava no melhoramento geral da humanidade, no aperfeiçoamento da espécie, na felicidade crescente. O paraíso ou a Idade de Ouro estavam não atrás, mas adiante. O progresso era uma lei automática, consubstancial à sociedade, à humanidade, à espécie humana como animal, que se aperfeiçoava fisicamente, e até mesmo à natureza em geral, que evoluía das formas mais imperfeitas às mais perfeitas.

2

Isto é, evidentemente, uma fé e corresponde a uma maneira de estar no mundo. Supõe uma crença sobre o encaminhamento geral da realidade. Dá uma orientação à história e um sentido à vida. E é possível graças a um estado de espírito particularmente optimista do grupo que então funcionava como sujeito histórico, a burguesia. Ela estava então em plena expansão. As malhas do comércio adensavam-se por sobre o mundo inteiro e aprofundavam-se dentro da Europa com o lançamento de novas mercadorias inventadas pelo engenho humano, realizadas pela concentração e organização do trabalho. Acumulava-se dinheiro. Um a um, os valores tradicionais eram demolidos, os interditos tradicionais violados, os limites impostos à acção humana afastados. A fé, no sentido cristão, deixava de corresponder à prática de vida. A burguesia é, por essa mesma prática, expansionista, acumuladora e materialista. Mas em lugar da fé precisa da *confiança*: confiança no contrato, confiança no mercado e confiança no futuro. Sob pena de morte, precisa de crer na possibilidade futura da expansão e da acumulação. A palavra «fé» e a palavra «confiança» estão muito próximas etimologicamente. A confiança do burguês na expansão e na acumulação é transformada por alguns intelectuais educados no cristianismo em fé na expansão do homem em geral e do próprio universo, na perfectibilidade indefinida da espécie humana e da natureza. A confiança do burguês na expansão do mercado transforma-se, pela palavra dos ideólogos e dos poetas, em marcha das trevas para a luz e em vitória progressiva da liberdade contra a fatalidade.

3

Mas nunca convém reduzir os factos a uma única explicação. A correspondência entre a expansão do mercado,

a prosperidade da burguesia e a ideia do progresso é evidente. Todavia, há impulsos e desejos humanos que sempre se chocaram com os limites impostos pela natureza. Já Platão colocou os arquétipos fora do mundo sensível. A noção de infinito existiu muito antes da Renascença. O cristianismo, depois de nas suas origens ter aguardado a Parúsia, que libertaria o homem da infelicidade e da morte, transferiu-a para um paraíso imaginário, sem princípio nem fim. O mito de Prometeu e o de Adão mostram que o homem não aceita limites ao seu desejo. Quando Camões n' *Os Lusíadas* nos diz que os homens destronaram os deuses, exprime já a consciência do triunfo sobre as forças naturais que foram as navegações transoceânicas, e ao mesmo tempo o orgulho de ter ultrapassado o saber da Antiguidade; mas, por outro lado, exprime também uma tendência que já se encontra nos mitos e na literatura dessa mesma Antiguidade. Somente, entre os desejos humanos e os limites da natureza havia então uma distância que só se podia transpor por um salto mortal. A história de Ícaro, que caiu no mar por ter querido voar para o Sol, era um aviso. O que é típico da ideia de progresso é ter estabelecido os degraus por onde se caminhava no sentido do desejo. Caminhava-se ainda para o desconhecido, mas metodicamente, logicamente, por um caminho certo e que se ia conhecendo. É este sentimento de um processo gradual de avanço que define propriamente a ideia de progresso em relação à insatisfação das épocas anteriores.

4

Reduzido à sua expressão mais simples, o progresso é uma linha recta avançando para o infinito. Vista com mais pormenor, a linha não é recta, mas sinuosa. Tem havido engarrafamentos e talvez paragens, ou mesmo retrocessos. A escravatura quase desapareceu na Idade Média, mas renasceu em grande escala no final do século xv. O fim do Império Romano marca uma desorganização

geral do comércio e das comunicações. Nos tempos modernos a industrialização e o crescimento das grandes cidades põe problemas difíceis de solucionar e gera um grande número de vítimas. Por isso não faltam, do século XVIII para cá, os críticos do progresso. Já alguns escritores românticos lamentavam as tradições destruídas, a poluição da natureza, o sofrimento das massas urbanas trabalhadoras.

De entre essas críticas ressalta a de Karl Marx, que viu no desenvolvimento do mercado a causa dos sofrimentos da maioria dos homens. Mas ele não pôs em causa a própria ideia do progresso, apenas pretendeu melhorá-la, evitar os engarrafamentos que prejudicavam o seu avanço. Os objectivos de Marx eram os mesmos que os dos doutrinários burgueses: a apropriação da natureza pelos homens, o avanço da ciência e o da tecnologia como meios para alcançar o reino da abundância, o trabalho como valor básico, a liberdade como objectivo. Marx é um herdeiro da Revolução Francesa e pretende levar mais longe os seus resultados. O seu materialismo não é muito diferente do de um homem de negócios. Neste sentido pode dizer-se que ele é a expressão mais consequente do pensamento burguês do século XIX. A crítica do progresso e suas consequências feita por alguns românticos e alguns utopistas é muito mais impressionista e logicamente mais superficial, mas na realidade muito mais radical do que a de Marx, porque contesta os próprios pressupostos da ideia de progresso.

5

No entanto, a marcha do dito progresso conseguiu digerir estas críticas e as crises a que elas corresponderam. As cidades aperfeiçoaram-se, a ciência progrediu e a abundância aumentou para todos. Sobre as ruínas das guerras ergueram-se novas cidades e novas economias. Ficaram para trás os Velhos do Restelo. A ideia de progresso transbordou dos livros para as massas e tornou-se mais

do que nunca a «fé» do nosso tempo. Nenhum homem político se atreve hoje a dizer que não é «progressista», porque isso o incompatibilizaria com os eleitores. Apesar disso, acumulam-se sintomas que põem em causa essa «fé». Basta citar dois ou três factos.

Um deles é o do aumento da população mundial numa progressão que leva a prever, num prazo não muito longo, a impossibilidade de a sustentar. Ora, como se sabe, o aumento rápido da taxa de crescimento da população a partir do final do século XIX foi sempre considerado com um índice de progresso. Hoje o progresso, se assim se pode dizer, exige urgentemente o retrocesso desse crescimento. Pode ser que o problema seja resolvido antes da catástrofe, e pode ser que não. Em todo o caso, a limitação mundial da natalidade, além de pôr ao nível pessoal problemas psicológicos e morais muito dolorosos, mostra que há limites à expansão humana, e que neste ponto o optimismo do século XIX não era fundamentado.

Outro facto bem conhecido é o do esgotamento rápido de matérias-primas e de fontes de energia. Novamente nos encontramos perante o problema dos limites físicos da natureza cortando o passo ao crescimento dos homens. Evidentemente que será possível encontrar outras fontes de energia e outras matérias-primas, que também por sua vez se esgotarão. Mas o problema está posto, e o simples facto de ele se pôr põe em causa a «fé» no crescimento ilimitado. Tanto mais que entre essas matérias que se tornam cada vez mais raras e caras se encontra a própria água, que parece insubstituível.

O terceiro facto é o da ameaça da destruição total da população terrestre por meio da guerra nuclear. É possível que ela nunca venha a desencadear-se, graças ao equilíbrio do terror que se estabeleceu entre as principais potências. Mas este facto vai contra uma das crenças implícitas na ideia de progresso: que o progresso tecnológico só servia o bem da humanidade e ia de par com um aperfeiçoamento moral. Quanto ao aperfeiçoamento moral, a paz do terror é bem significativa. Hiro-

xima e Nagasáqui foram possíveis porque a única potência então detentora da arma atômica não receava represálias. E sob o ponto de vista tecnológico provou-se de forma espectacular que ele tanto servia para o bem como para o mal. Além disso, mostrou-se que é possível desenvolver uma tecnologia que não cabe nos limites da natureza e que por isso mesmo é necessariamente destrutiva.

Chegámos portanto a uma fase nova e provavelmente decisiva do progresso: a fase em que os seus limites estão à vista de toda a gente, em que a «fé» está a chegar à fronteira da sua possibilidade. O progresso, quer na versão liberal, quer na marxista, está hoje em questão, de uma forma urgente e decisiva, como nunca esteve no passado. Estará ele em condições de ultrapassar e digerir mais esta crise?

6

Talvez convenha analisar o próprio conceito de progresso para termos uma resposta. Para facilitar a análise distinguiremos quatro componentes.

Primeiramente uma componente científica, que é a primeira de que houve consciência clara. Já no século xvi se notou em Portugal que os modernos sabiam mais que os antigos, em matéria geográfica, astronómica e botânica. Em meados do século xvii a ideia de progresso científico é claramente formulada por Pascal (*Traité du Vide*): não só cada homem aprende continuamente no decorrer da idade, mas todos os homens juntos fazem nas ciências «um contínuo progresso», à medida que o universo envelhece, de tal sorte que «toda a série dos homens no decurso de tantos séculos deve ser considerada como um mesmo homem que subsiste sempre e aprende continuamente». É sobretudo do aspecto científico que trata o primeiro grande livro consagrado ao progresso, o *Tableau des Progrès de l'Esprit Humain*, de Condorcet, escrito durante a Revolução Francesa.

7

Em segundo lugar há uma componente tecnológica que só se torna bem sensível em meados do século xix. As grandes descobertas de Galileu, Boyle, Harvey, Newton, etc., a definição do método científico por Bacon e Descartes e outros, não estão *directamente* relacionadas com a tecnologia nem foram provocadas por ela. Excepto no que respeita à geografia e às comunicações marítimas, não há relação entre a ciência e a vida quotidiana antes dos fins do século xviii, com a descoberta da máquina a vapor, que é provocada pela extensão do mercado. O exército de Napoleão atravessou os Alpes exactamente como o de Aníbal: a pé e a cavalo. Muitos cavalheiros eruditos e curiosos tinham os seus gabinetes de física, onde faziam experiências, e que estimavam tanto como as suas bibliotecas; mas não faziam ideia de que essas experiências tivessem alguma coisa que ver com a produção. A acumulação de conhecimentos ao longo das gerações, de que fala Pascal, desenvolve-se a um nível puramente intelectual. A não ser por um acontecimento tido por excepcional, o património tecnológico de uma geração para outra conservava-se quase intacto. É com a máquina a vapor e a sua aplicação na indústria e no transporte que esta atitude se modifica. Com a sucessão cada vez mais rápida de engenhos, cria-se a expectativa de que amanhã haverá mais do que hoje, como hoje há mais do que houve ontem. O progresso tecnológico é o que mais contribui para popularizar nas massas a ideia de progresso, embora muitas vezes lhes escape a relação entre as invenções mecânicas e as leis científicas. A confusão entre ciência e técnica, por isso mesmo, é muito corrente ¹

¹ Tal confusão é patente, por exemplo, no artigo «Science, Technology, Man and Society», no *Courier* da UNESCO, Março, 1977.

A terceira componente da ideia de progresso é o mercado. Anteriormente aos descobrimentos ibéricos, a grande maioria da população europeia vivia em auto-subsistência, retirando da terra o que ela dava mediante o trabalho do corpo humano e trocando algum excedente, quando o havia, por artigos industriais em pequena quantidade. O mercado era portanto o complemento subsidiário da auto-subsistência, embora houvesse já então pequenas zonas industriais e mercantis. Chamava-se então mercado ao sítio onde se trocavam — «mercavam» — as coisas indispensáveis ao consumo e ao trabalho. Os descobrimentos trouxeram à Europa grande número de mercadorias de outros continentes, e trouxeram também, da América do Sul, a mercadoria universal com que se compram as restantes, os metais preciosos. Desta maneira a Europa tornou-se um grande mercado, onde todas as coisas do mundo se compravam e vendiam, e nela se acumulou também a moeda com que tudo se compra. A economia de subsistência foi sendo marginalizada; o valor útil das coisas foi sendo substituído pelo valor de troca.

Deste processo resultaram pelo menos duas consequências. Uma, que entre as coisas e os homens se estabeleceu uma relação indirecta, através do dinheiro, também chamado «numerário». Trabalha-se não para obter as coisas, mas para obter o dinheiro com que se compram as coisas. A outra resulta de uma propriedade do dinheiro: com o dinheiro compram-se homens ao preço do mercado, mas o produto do trabalho deles excede o preço pago, donde resulta um excedente de mercadorias em relação àquelas que serviram para pagar o trabalho. Parte deste excedente serve para produzir mais excedentes. Os excedentes servem, entre outras coisas, para fabricar novos tipos de mercadorias e para activar a produção, em quantidade, de mercadorias já existentes. Desta forma se estimula

o progresso tecnológico. O mercado não se amplia apenas no plano geográfico, trazendo cada vez mais coisas de longe, ou levando cada vez mais coisas mais longe no espaço, mas também se aprofunda, trazendo à superfície novidades, produto do engenho humano. Há um crescimento do mercado tanto no sentido horizontal como no vertical. Aparentemente o homem europeu tem agora à sua disposição produtos vindos de todos os pontos da Terra e até vindos apenas do seu cérebro. O universo inteiro, incluindo o universo imaginário, entra no mercado, que se torna por sua vez outro universo, dentro do qual o homem fica fechado. Não só as coisas e os homens, mas a falta delas, o risco, a expectativa e a morte se tornam mercadorias. A maravilhosa invenção das companhias de seguros institui um prémio a pagar pela morte em troca de um juro a pagar pela vida. Os homens passam a viver num universo mercantil, como outrora viviam dentro de um universo religioso, acompanhados, desde o nascimento até à morte, pelo ritual sagrado.

É claro que esta mercantilização do universo não se podia fazer sem crises graves, porque o dinheiro nunca esteve igualmente distribuído. Ao passo que o camponês, auto-subsistente, tem sempre o mínimo vital assegurado, o operário sem trabalho pode morrer à fome. Mas entre o operário, mesmo miseravelmente pago, e o camponês, mesmo relativamente abastado, há uma diferença essencial: é que o operário só pode obter a subsistência mediante o dispêndio de dinheiro e por isso contribui para a sustentação da sociedade mercantil, ao passo que o camponês tradicional vive à margem dela. A sociedade mercantil não pode subsistir sem que haja o dispêndio de numerário suficiente para pagar a produção e remunerar o investimento. Por isso tem que provocar uma distribuição cada vez maior de dinheiro pelas camadas mais amplas. E o que se tem verificado é que, à medida que a produção aumenta, também aumenta o dinheiro com que ela se compra.

Este processo está relacionado com o que nos parece ser a quarta componente da ideia de progresso: a democracia.

A democracia consiste em dois princípios. O primeiro é a igualdade de direitos entre todos os cidadãos de um mesmo Estado; o segundo é a participação de todos nas decisões relativas ao conjunto da colectividade. São dois princípios teoricamente ligados, porque é evidente que não pode haver igualdade onde uns decidem e outros só cumprem.

Ora o princípio da igualdade de direitos é indispensável a uma sociedade mercantil, que tem necessariamente que se basear no contrato — o contrato de compra e venda, de que o contrato de aluguer é uma variante. Só pode haver contrato, e portanto negócio, quando os dois contraentes são sujeitos de direito, com iguais deveres e obrigações. Está claro que, de um ponto de vista concreto e histórico, um dos contraentes pode achar-se em situação de superioridade sobre o outro, mas o contrato só pode estabelecer-se e cumprir-se se ambos forem considerados juridicamente iguais.

A democracia assim entendida é portanto a base jurídica de qualquer sociedade burguesa, isto é, mercantil.

Mas fala-se também de democracia económica. Esta consiste na distribuição cada vez maior, por um número cada vez maior de pessoas, de numerário. Por outras palavras, a democracia económica consiste, tal como a concebemos no mundo ocidental, em um número cada vez maior de pessoas ter cada vez maior poder de compra.

A participação dos cidadãos nas decisões do Poder acelera a marcha para uma distribuição igualitária dos meios de compra. Essa participação faz-se através de eleições em que os diversos partidos prometem vantagens aos eleitores, vantagens que num sistema mercantil só podem consistir em tirarem mais benefícios do sistema.

Há ainda uma terceira forma de democratização, a democratização do saber, que se faz através da escola, do papel impresso e dos meios de telecomunicação.

Estas várias componentes da ideia de progresso estão interligadas e a sua importância não corresponde à ordem por que apareceu a consciência delas. Assim o desenvolvimento científico faz-se, de início, independentemente do mercado, e é o primeiro a ser definido como progresso (no singular), mas a partir de dada época passa a ser estimulado pelo desenvolvimento tecnológico, e é este que difunde, através das massas, a ideia popular de progresso. O desenvolvimento tecnológico, por sua vez, depende do desenvolvimento do mercado, que é também o principal estímulo para a instituição da democracia. Mas, por ricochete, a democracia acentua o desenvolvimento do mercado, como vimos. O desenvolvimento do mercado, de que geralmente pouco se fala nesta questão do progresso, ocupa desta maneira uma posição central, como vamos ver ao analisar uma por uma as consequências das quatro componentes.

Com a maravilhosa invenção do mercado todas as coisas se podem obter mediante o dinheiro, excepto algumas. O dinheiro torna-se a medida universal de todas as coisas, incluindo as pessoas. É uma forma de quantificar o universo, e nisso está de acordo com o espírito científico, que tem por base a matemática e pressupõe que toda a qualidade se reduz a uma quantidade. É curioso notar que o dinheiro também se chama «numerário», o que corresponde bem à sua função de reduzir a vida a números. O número é uma invenção humana, destinada a deter-

minar as relações entre as coisas. Com o mercado, que é, como vimos, um universo envolvendo os homens, ele torna-se não já uma criação livre do espírito, mas uma imposição vinda do exterior. As coisas são contadas, a nossa relação com elas é contada e, incluindo a nossa relação com as pessoas, o tempo passa a ser uma sucessão de unidades abstractas, mas escravizadoras; mede-se o futuro, mede-se o passado, mede-se a esperança, mede-se a actividade. O infinito do instante é relegado para o sonho, que não tem lugar reconhecido nesta ordem quantitativa. O infinito, aliás, deixa de ser qualitativo, para ser apenas uma propriedade dos números, ou, em termos de mercado, de unidades de moeda. E o infinito da afectividade já não é o infinito numérico. O número não serve já só para o homem contar, mas também para contar o homem.

12

Todas as coisas se podem obter no universo do mercado, mas por intermédio do numerário, isto é, indirectamente. Assim, o resultado de um trabalho para aquele que trabalha já não é um produto trabalhado, mas o meio fiduciário com que se pode obter outro produto, não trabalhado pelo próprio. Esse meio é que se torna o fim da actividade, para a maioria das pessoas. É um fim abstracto, contado em unidades puramente quantitativas, que nenhuma relação directa têm com o corpo, a inteligência, a habilidade, a aplicação ou a afectividade das pessoas. O amor ao dinheiro pelo dinheiro só pode existir ou nos profissionais do dinheiro ou nos coleccionadores viciosos. Para a maioria das pessoas, portanto, o trabalho não é uma realização de qualquer virtualidade humana, mas a repetição monótona de movimentos contada por unidades de tempo, que no final são trocadas por unidades de moeda. Karl Marx disse isto mesmo por palavras que vale a pena citar:

«... o pêndulo do relógio tornou-se a medida exacta da actividade de dois operários, como o é também da velocidade de duas locomotivas. E então não se deve dizer que uma hora de um homem vale uma hora de outro homem, mas antes que um homem de uma hora vale outro homem de uma hora. O tempo é tudo, o homem já não é nada, quando muito é a carcaça do tempo.»

Isto ainda não diz tudo. É preciso acrescentar que esse tempo já não é o tempo humano nem sequer o tempo da natureza, é uma mera abstracção matemática, contada por uma repetição indefinida e linear que se consegue mediante um artifício mecânico como o pêndulo ou outros mais sofisticados. Este tempo linear, que não existe na natureza nem no homem, existe todavia no mercado, onde também se somam indefinida e linearmente, ou se multiplicam segundo linhas múltiplas, as unidades convencionais do que se chama moeda. Pode-se dizer que uma moeda de uma hora de homem vale outra moeda de outra hora de homem, e que o homem é apenas o cabide da moeda.

É este tempo-moeda abstracto que ele troca pelas coisas que deseja ou que fazem falta à sua vida, as coisas que o mercado lhe oferece sob a forma de mercadorias. Dir-se-ia que ele troca o tempo vivo e vivido pelo tempo mecânico e abstracto. Mas nem isso talvez, porque a vida não se compra pela negação dela. O que ele compra é mercadorias, que pode possuir, mas que não têm com ele uma relação vivencial. O tempo abstracto que lhe consome uma parte da energia só lhe pode servir para obter coisas que ou são consumidas para subsistir, ou acumuladas como símbolo de poder de compra, ou colocadas no mercado para obter mais moeda. O mercado, que nos dá a ilusão de poder possuir tudo, desapossamos-nos realmente da substância da vida, interpõe-se entre nós e ela. Converte-nos em mercadoria.

Porque nós próprios somos integrados no tempo-moeda e nos tornamos um dos objectos expostos no mostruário universal das coisas compráveis-e-compradoras. O próprio

mercado, ou antes o tempo-dinheiro, é que se tornou o sujeito activo da história. Ele é o criador de empregos, o promotor e organizador do trabalho, o construtor de cidades e de comunicações, o modelador da paisagem.

13

Isto por virtude daquela propriedade que tem o dinheiro de produzir um excedente de dinheiro, segundo a célebre fórmula popularizada por Marx

$$D \rightarrow M \rightarrow D'$$

O dinheiro serve para comprar mercadoria, e a mercadoria para comprar mais dinheiro do que aquele que custou; com ele compra-se mais mercadoria, e assim sucessivamente.

Esta lei foi aplicada por Marx à exploração capitalista, mas ela parece-nos ser a lei de qualquer sociedade de mercado, mesmo quando nela não existam capitalistas privados. Talvez seja simplesmente a lei do progresso.

Ela leva necessariamente ao enriquecimento *mercantil* da sociedade onde funciona. Com o D' , isto é, com o excedente, obtém-se não só uma maior quantidade de mercadorias passivas, isto é, para mero consumo, mas também de mercadorias activas, isto é, produtoras de novas mercadorias, e portanto uma multiplicação de empresas e de actividades. Uma sociedade de mercado é, por natureza, expansionista, na medida em que promove sempre mais produção e mais consumo. E isto tanto nas sociedades ditas «liberais», onde se supõe que o mercado funciona livremente, como nas sociedades ditas «socialistas», onde o mercado é centralizado, mas continua a funcionar. E dado que parte do excedente se multiplica em mercadorias activas, isto é, que têm a propriedade de criar novas empresas e actividades, e outra parte se

consome no número cada vez maior das mercadorias passivas, talvez que a verdadeira fórmula seja

$$D \rightarrow M \rightarrow D^n$$

sendo n um factor exponencial.

A progressão geométrica do mercado faz-se naturalmente mediante um acréscimo da produção e do consumo, isto é, através de uma mercantilização progressiva do homem, ou seja, a inclusão de um número cada vez maior das suas necessidades e capacidades no universo mercantil.

Onde provavelmente Marx se enganou foi em supor que a produção dos excedentes ou mais-valia levava ao empobrecimento mercantil dos homens e, portanto, à destruição do sistema mercantil. De facto o que há é, por um lado, um empobrecimento humano na proporção inversa do enriquecimento mercantil. O sistema mercantil expande-se descendo às profundidades da vida pessoal, como quem desce ao fundo de uma mina, para explorar o consciente e o inconsciente, para o converter em objecto de mercado. Neste mercado entram também os restos de produção artesanal, as sedimentações históricas que o desenvolvimento tecnológico vai eliminando. A mercantilização em profundidade, psicológica e cultural, soma os seus efeitos à mercantilização em superfície. E a este processo de empobrecimento do homem acrescenta-se um outro, que é o empobrecimento da natureza, isto é, da fauna e da flora, da terra e da água, que sustenta a deslumbrante riqueza dos supermercados de Londres, Paris ou Nova Iorque. As coisas são cada vez mais abundantes no mercado e cada vez mais raras na natureza. Esta é que é, a meu ver, a verdadeira lei da pauperização: não a pauperização em numerário dos indivíduos, mas a pauperização da alma e a pauperização da natureza, que são o preço da expansão crescente do mercado, embora através de crises e de engarrafamentos, que se resolvem

normalmente por uma distribuição cada vez mais abundante de numerário por cada indivíduo-mercadoria.

14

Se a lei de expansão do mercado, confundida geralmente com o desenvolvimento económico, exige uma taxa de aumento do dinheiro utilizado na compra da mercadoria, está claro que essa expansão será tanto maior quanto maior for o preço pago pela mercadoria, porque tanto maior será o montante do juro. Daqui resulta que, para o capitalismo de ponta, as mercadorias caras são preferíveis às mercadorias baratas. Não importa que a mercadoria barata tenha maior valor de uso individual ou colectivo; o que importa é que ela acrescente mais o capital, crie maior número de empresas, máquinas e empregos. Sob este ponto de vista, um automóvel é preferível, por exemplo, a uma bicicleta, ou uma campainha eléctrica a uma sineta de corda. É por isso que uma política de austeridade nunca é economicamente interessante no universo mercantil em que vivemos. É por isso que no caso português, para dar um exemplo, uma política de austeridade só poderia ter como resultado uma diminuição dos empregos e o desaparecimento de empresas. Consumir menos é o grande pecado das sociedades mercantis; consumir mais, mesmo à custa do endividamento, é a sua grande virtude. Até porque o estabelecimento de uma dívida representa um acréscimo de capital, que enquanto não for pago vai rendendo juros, quer ao credor quer ao devedor. O produto nacional bruto será muito maior se o país estiver endividado.

Esta lei de preferência pelo investimento no produto caro tem várias consequências. Uma delas é que a mercadoria cara expulsa do mercado a mercadoria barata, estabelecendo assim aquele tipo de monopólio a que Ivan Ilitch chama o «monopólio radical», ou monopólio de um determinado meio técnico. Os meios mais baratos de trans-

porte são progressivamente eliminados pelos meios mais caros: a auto-estrada, por exemplo, tende a eliminar o caminho de ferro, não obstante o preço da gasolina, ou talvez por isso mesmo. Daqui resulta um encarecimento geral da vida independentemente da inflação. A preços iguais cada família tem de consumir muito mais e artigos mais caros do que há cinquenta anos atrás. O que não quer dizer que seja mais feliz, mas apenas que a sua vida é mais intensamente absorvida pelo mercado. O produto nacional bruto não mede o grau de felicidade das pessoas, mas apenas o seu grau de mercantilização.

Trata-se de um processo inerente à lógica do mercado e que escapa inteiramente ao controle das pessoas. As pessoas correm atrás das coisas independentemente da sua vontade e de qualquer projecto racional de vida.

A propósito de dinheiro fala-se muitas vezes do bezerro de ouro que os Israelitas construíram e adoraram na ausência de Moisés. Mas ao menos esse bezerro era de ouro e feito por mãos de homens. O mercado é abstracto, imaterial, indestrutível e é ele que faz ou desfaz os homens.

15

As destruições causadas pelo mercado na alma das pessoas são em grande parte invisíveis a uma primeira análise. Tanto mais que são por vezes eclipsadas pelas comodidades que ele traz e que servem de substitutos aos bens perdidos ou submersos no inconsistente. O mercado pode vender o conforto, mas não a alegria. Consequentemente, a alegria é esquecida e o conforto celebrado como uma grande conquista do progresso. O contacto físico, real e até perigoso com a natureza, que supõe quase uma luta corpo a corpo, é substituído pela invasão da natureza, pela comodidade da cidade. As praias quase não são mais que piscinas grandes. A dor, que quando integrada na personalidade pode ser fonte de enriquecimento, é anestesiada pelos diversos sedativos à venda no mercado.

Mas ao lado das diversas destruições invisíveis há outras bastante evidentes, como, por exemplo, a destruição das múltiplas culturas que se formaram na terra e levaram muitos séculos a construir. É sobretudo pelo mercado que elas são destruídas. Tocqueville, há mais de cento e cinquenta anos, mostrou como a desintegração das sociedades índias da América do Norte começou pela desorganização económica interna provocada pelo contacto com a economia de mercado dos colonizadores brancos. É através do mercado que estão sendo destruídas as culturas regionais em Portugal. E é pela integração no mercado mundial que as civilizações tribais africanas se desintegram. Este etnocídio sistemático tem sido considerado como um «progresso da civilização». Mas essas culturas representavam criações humanas diversificadas e formas diferentes e por vezes bem logradas de equilíbrio entre os homens e a natureza. Não é evidente que o mundo tenha ficado humanamente mais rico com esta uniformização, nem é certo que o imigrado na cidade seja mais feliz do que o camponês da aldeia, ou que o negro que trabalha na mina tenha uma vida melhor do que aquele que vive à sombra da bananeira.

16

No nosso tempo o chamado mercado livre, constituído por múltiplas empresas concorrentes e obedecendo à lei da oferta e da procura, está sendo substituído por um outro tipo de organização em que o Estado impõe um planeamento que inclui a fixação de preços e salários, bem como as condições do trabalho. Nos países capitalistas avançados convergem dois factores: por um lado, as grandes companhias (*corporations* em inglês), que dominam grandes espaços económicos e necessitam para a sua formação e subsistência de preços relativamente estáveis quer das matérias-primas e do trabalho, quer da venda ao público; por outro lado, as organizações de trabalhadores, os grandes sindicatos, que monopolizam a força de traba-

lho e estão em condições de negociar o seu preço. O Estado actua como árbitro, dentro de uma orientação que visa ao mesmo tempo o máximo nível de emprego e o máximo lucro. Quanto aos países de economia ou total ou parcialmente estatizada, o Estado fixa directamente os preços, tendo em conta, naturalmente, o custo de produção e capacidade de consumo. São duas situações muito aproximadas em que a economia parece submetida à política e portanto orientada para fins humanos. Mas isto é só uma aparência, porque o mercado, com a sua tendência expansionista, não deixa de existir. Desde que há moeda, a fórmula $D \rightarrow M \rightarrow D^n$ continua a funcionar. O aumento do produto nacional bruto é o menos que se pode esperar de um Estado, mesmo «socialista», e já vimos como esse aumento corresponde a uma intensificação da mercantilização.

17

Passando agora à segunda componente da ideia de progresso, a tecnologia, é habitual relacioná-la com a ciência, e por vezes até no discurso jornalístico e popular se confundem as duas coisas. De facto, a tecnologia empírica e tradicional é cada vez mais substituída por outra fundada no aproveitamento e utilização das leis da ciência material. Mas o impulso para a expansão da tecnologia vem fundamentalmente da expansão do mercado. Por meio da invenção de meios mecânicos aumenta-se a quantidade de bens para consumir e inventam-se também novos bens ainda não conhecidos: por um lado, o tear mecânico substitui o tear manual, e, por outro lado, inventa-se o automóvel, o avião, o telefone, a televisão e o foguetão espacial. Tanto num como noutro caso aplicam-se leis físicas já conhecidas. Aplicando as leis mecânicas conhecidas no tempo de Newton, seria possível construir a maior parte da aparelhagem mais recente, incluindo o foguetão atómico. Há por vezes a tendência para julgar que o desenvolvimento da tecnologia segue

o desenvolvimento da população, cuja taxa de crescimento é superior à taxa de crescimento do produto agrícola e também à do produto industrial, quando era feita por utensílios que prolongavam a actividade manual. Na realidade, a taxa de crescimento da tecnologia corresponde à do mercado, que é superior à da população, porque o mercado não só procura satisfazer as necessidades existentes, como criar necessidades novas. Assim, a tecnologia obedece à lei do desenvolvimento do mercado, que, como vimos, tem a sua lógica própria; não é nem a expressão do progresso científico nem a expressão do desenvolvimento humano, mesmo sob o ponto de vista biológico. Há várias vias possíveis de desenvolvimento tecnológico, mas uma só real: a que o mercado impõe. Mas os homens habituaram-se a pensar que essa é a única porque vivem dentro do universo mercantil; é a tecnologia que lhes fornece aquilo de que eles se habituaram a pensar que precisam. Fala-se de «o» desenvolvimento tecnológico, quando na realidade se devia falar de «um» desenvolvimento tecnológico, em curso.

18

O desenvolvimento da tecnologia tem consequências no campo humano e no campo da natureza, e ambas são bem conhecidas.

Antes da civilização industrial, o homem estava relacionado com a natureza que transformava por meio de utensílios, que em certos casos o obrigavam a um grande esforço físico, mas por outro lhe traziam a satisfação do trabalho criador, do objecto construído com as mãos. A Idade Média, com o seu artesanato, é a época áurea do *Homo faber*, aquele que se realiza transformando com as mãos uma matéria inerte num objecto útil ou belo. No nosso tempo a relação do homem com a matéria-prima e com o objecto acabado é indirecta e abstracta, tanto como o era em muitos casos o do escravo da Anti-

guidade. O projecto não está no espírito do trabalhador, nada tem que ver com a sua própria capacidade criadora, salvo alguns casos privilegiados. Isto é bem conhecido.

Por outro lado, a máquina, contrariamente ao utensílio, tem o seu ritmo próprio, que não é o ritmo humano. O ritmo da máquina é constituído por uma repetição indefinida e linear de movimentos, que não tem nada que ver com os ciclos de nascimento, maturação, morte e renascimento, que são próprios do ser biológico. É novamente o problema do tempo mecânico e abstracto que se põe. Ora a máquina, que representa, um capital, isto é, a condensação do trabalho de vários homens, tem o poder de acorrentar o trabalhador e de lhe impor o seu ritmo. Diz-se frequentemente que o homem se tornou escravo da máquina, e esta frase, apesar de banal, corresponde a uma realidade tangível. O papel do trabalhador é assistir e acompanhar a máquina, sujeitando-se ao ritmo dela.

Argumenta-se por vezes que o homem é senhor da máquina porque ela está ao serviço da colectividade, é o verdadeiro escravo mecânico do homem, em geral libertado da escravatura. É provável que isto não passe de uma soma de palavras. Em primeiro lugar, porque a máquina não está ao serviço do homem, mas do mercado, como já vimos. E em segundo lugar, porque o problema pessoal e existencial de cada trabalhador não se resolve com suposições. Entre ele e a colectividade que vai fruir da máquina, entre ele e o próprio objecto acabado para que ele trabalha, portanto entre ele e o resultado do seu trabalho, interpõe-se um sistema de coordenação e hierarquização que reúne num todo o trabalho de cada um. É mais um intermediário que separa o homem do objecto produzido, da natureza e da própria sociedade.

19

O problema da relação da tecnologia com a natureza tem dois aspectos: um é o do esgotamento das matérias-

-primas; outro é o da poluição. Ambos mostram que o desenvolvimento tecnológico se acelerou de tal forma que excede os limites da natureza. Sempre existiu poluição e gasto dos bens naturais, mas a um ritmo que, antes da era industrial, não excedia a capacidade de recuperação do próprio mundo natural, ou se o excedia era de maneira imperceptível. Este ritmo é alterado não só pela multiplicação da população, mas também pelo efeito multiplicador do mercado. O sonho dos «progressistas» do século XIX, a libertação do homem em relação à natureza, foi excedido de tal forma que a natureza se tornou prisioneira do homem, e o problema já não é hoje o de detender o homem contra a natureza, mas a natureza contra o homem. Mas talvez o problema não seja bem esse, porque o homem por sua vez se tornou prisioneiro do mercado e da tecnologia. O problema é defender a natureza, incluindo o homem, contra o mercado.

No entanto, o que se está verificando é a integração mercantil da própria poluição. Criou-se uma indústria antipoluidora, que é também uma fonte de lucros, e estabeleceram-se maneiras de calcular em numérico os efeitos da poluição. Assim, aconteceu que os ruídos resultantes da localização de um dos aeroportos de Londres foram contabilizados segundo a baixa de preço dos prédios vizinhos do aeroporto. É a isto que se chama a «internacionalização» dos efeitos negativos exteriores ao mercado. A poluição também vale dinheiro. A natureza, que em tempos valeu como espaço de expansão exterior ao mercado e anexável por ele, passou agora a valer como bem raro no interior do mercado. É explorável comercialmente, precisamente porque falta.

20

Passamos à terceira componente da ideia de progresso: o alargamento da democracia.

Costuma-se distinguir a democracia política da demo-

cracia económica. A democracia económica, como vimos, consiste num processo que atribui a um número cada vez maior de pessoas um poder de compra também cada vez maior. Isso significa uma integração cada vez mais completa no sistema mercantil, como também já vimos. Esse processo é inimigo e destruidor das minorias e das formas de viver que ainda existem à margem da sociedade mercantil. Não é «democrático», sob este ponto de vista, haver camponeses privados dos benefícios dos mercados citadinos, assim como não é «democrático» haver ainda negros em sociedades tribais que não vistam pano, não bebam cerveja ou *Coca-Cola* e que não conheçam os imponentes hospitais importados do Ocidente. Sob este ponto de vista, a democracia é um processo de mercantilização e de uniformização.

Sob o ponto de vista jurídico, a democracia supõe a igualdade de direitos dos membros da sociedade democrática. Esta igualdade corresponde a uma aspiração humana profunda e que em si é independente do mercado. Mas é também uma condição básica da sociedade mercantil, porque sem igualdade de direitos entre os contraentes não pode haver contrato.

A igualdade de direitos só pode existir se se supuser que cada membro da sociedade é depositário da mesma parcela de soberania e participante no mesmo grau nas decisões que afectam a colectividade no seu conjunto. E assim passamos para a democracia política. Havendo vários indivíduos igualmente soberanos e ao mesmo tempo uma colectividade que tem de tomar decisões de conjunto, é evidente que as decisões só podem ser tomadas por maioria de votos e que a gestão colectiva só se pode fazer delegando a soberania de todos em um ou vários representantes. Daí resulta que há sempre minorias vencidas. É uma questão de números. A democracia, como o mercado, é quantificadora. O número de indivíduos minoritários é tanto maior quanto maior, numericamente, for a comunidade política.

A delegação de poderes levanta outros problemas. O gestor, representante e delegado de uma sociedade de elevado grau tecnológico, tem de tomar decisões acerca de problemas sobre os quais a maioria dos seus representados não está suficientemente informada. Por exemplo: o caso das centrais atómicas. É uma decisão de importância decisiva e de consequências irreversíveis que afectam todo o povo, mas acerca das quais o povo não tem elementos para se pronunciar. Em tais casos interpõe-se entre o representante e o representado uma cortina de técnicos de vária ordem de quem depende a decisão. E assim, em muitos domínios, e talvez os mais importantes, a soberania é uma moeda sem valor. O voto serve apenas para dar mais força àqueles que efectivamente regem a sociedade. Estes especialistas, que se constituem em grupo fechado, dispondó de informação especial, têm a possibilidade de difundir ou restringir a informação sobre o problema em causa. Nas grandes sociedades o poder é sempre opaco; mas ao passo que nas sociedades tiránicas ele é frágil e tem de recorrer a uma coacção externa e pouco eficaz, nas sociedades «democráticas» ele é poderoso porque tem por si a legitimidade do número.

Desta forma a democracia, graças ao número e à delegação de poderes, vira-se contra a soberania do povo. A vontade da maioria é uma entidade abstracta que os próprios homens inventaram e que eles não têm possibilidade de pôr em causa.

Deve sublinhar-se que isto é tanto mais assim quanto maior, numericamente, for a comunidade política, porque nas pequenas comunidades a informação circula mais facilmente e a presença dos grupos ou indivíduos minoritários faz-se sentir com muito mais força. Isso teria como remédio a descentralização política. Mas há que reconhecer que a democracia se tem mostrado centralizadora na maior parte dos casos e que os problemas tecnológicos das várias comunidades tendem a interligar-se de tal maneira que favorecem essa centralização.

A democracia representa desta maneira uma acumulação de poder soberano, comparável à acumulação de dinheiro num banco central, que teoricamente não é mais do que a soma dos votos ou das notas de crédito depositadas, mas que na prática funciona como um total multiplicado muito superior aos depósitos, e independentemente da vontade dos votantes ou credores, de tal forma que coloca estes na sua dependência. E tanto mais quanto maior é a soma fiduciária depositada.

21

O poder do Estado democrático é reforçado pela evolução do mercado e da tecnologia.

Como vimos, a concentração das empresas em grandes companhias (*corporations*) e a formação de sindicatos gigantes destrói a livre concorrência. O mercado passa a ser arbitrado pelo Estado, que desta maneira junta aos meios repressivos tradicionais aqueles que decorrem do poder económico. Esta possibilidade está muito mais avançada, como é evidente, nos países de economia estatizada.

Por outro lado, o avanço da tecnologia põe na mão do Estado meios de vigilância e controle nunca de antes conhecidos e de que o cidadão, vigiado na sua vida particular e pública, nem sequer suspeita.

O progresso do mercado, o progresso da tecnologia, o progresso da democracia aliam-se desta forma contra a liberdade dos homens.

22

Consideremos agora a ciência. Para alguns autores, ela é a principal responsável dos malefícios do progresso; para outros, segundo já vimos, como o seu fundamento último. Ora na realidade ela tem sido sobretudo uma

vítima dos outros factores de progresso, especialmente do mercado e da tecnologia. A ciência moderna tem a sua raiz no pensamento grego, donde nasceu a ideia de filosofia, que alguns definem como conhecimento da totalidade. As ciências particulares não são mais do que divisões desse conhecimento total.

Mas do século xvii para cá a sociedade de mercado desenvolveu a ideia de que a ciência deve ser «útil», isto é, deve ocupar-se da natureza material e produzir a felicidade humana do ponto de vista mercantil. Desta forma, a ciência foi anexada à tecnologia, e o filósofo que em Atenas era um cidadão passou a ser um especialista confinado numa cátedra. Hoje chama-se «filósofo» a um professor ou a um estudante que possui uma determinada matéria.

Desta subordinação da ciência, ou das ciências, ao mercado e à tecnologia nasceu a necessidade de «planificar» a ciência, a pretexto de servir os interesses da população. Ora o que é que é em última análise uma planificação? É uma distribuição de verbas segundo critérios variados de rentabilidade. A planificação da ciência consiste em financiar, segundo uma ordem de preferências, conforme o interesse do mercado, as suas diversas divisões. O responsável último dessa planificação não é o próprio homem de ciência, mas o economista. Está claro que os ramos científicos sacrificados são os que não rendem, mercantilmente falando. A ciência deixa de ser um ramo da filosofia para ser uma auxiliar do negócio. É por isso que o planeamento da ciência me parece extremamente perigoso. Dentro deste espírito, chegou-se até ao ponto de condenar e proscrever a antiga divisão entre ciência pura e ciência aplicada, substituindo a designação de «ciência pura» pela de «ciência básica». Esta alteração semântica significa simplesmente que a origem e o destino próprio da ciência, como capítulo da filosofia, não tem já lugar na sociedade de mercado. É um problema de marginais.

Mas o próprio desenvolvimento científico moderno criou uma contradição não a um nível propriamente científico, mas ao nível sociológico. A filosofia, que é uma reflexão sobre o Ser, criou diversos ramos de saber, ramos que se foram por sua vez ramificando e afastando-se cada vez mais do tronco materno. O saber é uma acumulação de conhecimentos quer sobre as leis do espírito, como as matemáticas ou a linguística, quer sobre os processos da natureza, como a física. Tornou-se impossível, não só a um cidadão comum mas até a um cientista de profissão, dominar esses diversos ramos ou até aperceber-se da sua relação com o conjunto. Cada ramo tornou-se um fim em si próprio, e um cientista, perdido o espírito filosófico que está na origem da indagação científica, tornou-se um analfabeto no que respeita aos outros ramos científicos. É o chamado fenómeno da especialização.

O saber escapa desta maneira ao controle dos homens, torna-se alheio à racionalidade de que eles são dotados. Voltou-se contra a filosofia.

O saber, criação dos homens, tornou-se um biombo ou uma porta fechada, num corredor kafkiano. A racionalidade do mundo tornou-se opaca, tão opaca como o eram as forças mágicas que dominavam os nossos antepassados da Pré-História.

Seja-me permitida ainda, em tom de dúvida, uma breve reflexão sobre o espírito da nossa ciência ocidental.

Ela identificou a ciência com o domínio da natureza: o conhecimento geográfico dos navegadores; o conhecimento da mecânica, o conhecimento da estrutura da matéria, o conhecimento do ser vivo e por fim o conhe-

cimento «objectivo» do homem, considerado ele próprio como natureza.

Este tipo de conhecimento tem uma condição básica: o chamado princípio de objectividade. Quer isto dizer que supõe uma separação entre o sujeito que observa e conhece e o objecto observado, que é inerte e manipulável. O projecto científico consiste normalmente em reduzir qualquer processo ou ser, aparentemente complexo e activo, às suas componentes simples e inertes. Durante muito tempo a mecânica, que tem por objecto o movimento das massas, foi o principal modelo de qualquer explicação científica. Pelo mesmo método se tentou criar uma psicologia explicando o pensamento pelas sensações e as sensações pelos objectos exteriores ao espírito em contacto com uma matéria chamada cérebro. Na conclusão lógica deste encaminhamento de razões, as ideias são reflexos das coisas no cérebro dos homens, frase produzida por um homem que, embora se apresentasse como revolucionário, é um representante muito típico do espírito ocidental burguês. Assim se tentou criar uma sociologia e uma história: a sociedade não seria mais que o produto da economia, sendo a economia explicada em última análise pelas necessidades do corpo humano, o qual, por seu vez, é uma mecânica. Chegou-se ao ponto de tentar abolir a palavra «psicologia», como se fez recentemente na Universidade Nova de Lisboa, onde, em lugar dela, se usa a expressão «ciências do comportamento».

Desta forma, a ciência legitimou não só a separação entre o homem e a natureza, mas também entre o homem e ele mesmo. Isto é, um dualismo irreductível. As chamadas ciências humanas consistem em tornar o homem objecto do homem, quer individual quer colectivamente. Também aqui há uma quantificação abstractizante do qualitativo. As ciências humanas são ciências desumanizantes. É uma corrida sem fim. À medida que se conhece mais, se objectiva mais, se quantifica mais, mais uma

parte do homem se torna objecto, estranho a ele mesmo, enquanto a outra parte, aquela que procura o homem, se escraviza à metodologia do conhecimento dito científico, isto é, se submete a leis exteriores à consciência. E, do ponto de vista social, mais o «outro» se torna alheio e incomunicável. E por outro lado mais os «outros», isto é, todos os que estão submetidos à observação e ao conhecimento metódicos, se convertem em massa manipulável pelo sujeito do saber e do poder.

E daqui nasce em alguns poetas a profunda nostalgia da identificação da consciência com o ser, que está por exemplo na essência da poesia de Fernando Pessoa:

*Ah, poder ser tu sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência
E a consciência disso! Ó céu,
Ó campo, ó canção! A ciência*

*Pesa tanto, e a vida é tão breve!
Entrai por mim dentro! Tornai
Minha alma a vossa sombra leve,
Depois, levando-me, passai!*

É de notar o paralelismo entre o objectivismo da ciência e o da sociedade de mercado. Também esta alheia de nós os objectos e as pessoas; também ela reduz a realidade a unidades quantificáveis, disponíveis e inertes; também ela substitui o tempo vivo por um tempo abstracto e cronométrico. Não quero com isto dizer que a ciência seja o produto do mercado; cada uma tem o seu centro próprio. Mas talvez traduzam a mesma atitude humana fundamental: a atitude de posse e de perseguição do objecto.

Falámos da componente científica, da tecnológica, da política e da mercantil da ideia de progresso. Não falámos da componente moral. É que a moral não tem um lugar próprio na ideia de progresso. Os expositores do século XIX mostram-se convictos de que assim como a humanidade progredirá materialmente, dispondo cada vez mais de maior número de bens e máquinas e de maiores conhecimentos, assim automaticamente se desenvolverá do ponto de vista moral. Este desenvolvimento será o reverso do progresso objectivo.

Mas não se definiu o que se entende por progresso moral. Falou-se vagamente da supressão da violência nas relações humanas, numa maior doçura de costumes, tanto nas relações entre os homens como entre as nações. Mas a única moral que ficou foram os restos da moral cristã, naquilo em que não prejudicava o desenvolvimento mercantil.

Quando a moral foi submetida ao exame do objectivismo científico, chegou-se à conclusão de que ela era relativa e histórica. Não havia uma ética universal, mas sim padrões de comportamento, mais ou menos adaptados às sociedades. É aquilo a que podemos chamar uma moral objectivista, que é só um aspecto da subordinação do homem às coisas.

A sociedade de mercado é incompatível com quaisquer valores, excepto um: o valor monetário. Tudo o que o favorece é bom, tudo o que o contraria é mau.

Desta forma, a sociedade mercantil trouxe um empobrecimento dos valores, ou antes a sua destruição. Só há valor quando há uma finalidade que transcende a relatividade histórica, e pela qual se esteja disposto a sacrificar um bem material ou a própria vida.

Por isso os valores que actualmente atraem os homens ainda não completamente mercantilizadas são os que se opõem à sociedade mercantil, os dos chamados movimen-

tos revolucionários. Mas esses movimentos têm dentro de si uma contradição profunda: é que eles próprios são objectivistas e afirmam a relatividade da moral. Os «revolucionários» são capazes de sacrifício, por vezes até à morte, para destruir a sociedade burguesa, mas os valores em nome do qual o fazem são aqueles mesmos que a burguesia está em condições de assimilar: a igualdade, a democracia, o bem-estar das massas, etc. Para estes revolucionários tais objectivos são valores porque nas sociedades em que lutam estão fora do seu alcance e por isso os transcendem. Mas onde quer que se realizem, ou onde quer que triunfem os seus defensores, deixam de ser transcendentais, e portanto valores pelos quais valha a pena o sacrifício.

Recapitulando: o progresso parece conter em si os germes da sua própria destruição.

Pela economia de mercado cria um universo quantitativo constituído por unidades de numerário que altera a relação dos homens com as coisas e as dos próprios homens entre si, universo que nos submete a um tirano abstracto e sem cara, infinitamente mais poderoso do que todos os tiranos pessoais de que reza a História; pela tecnologia rompe-se o equilíbrio entre a natureza e o homem, até ao ponto de aquela se tornar uma matéria rara, e a sobrevivência do homem físico um problema;

pela democracia o progresso integra mais perfeitamente os homens na sociedade de mercado e cria estruturas burocráticas centralizadas que disfarçam a confiscação da liberdade;

pela ciência o progresso aprofunda o fosso entre o sujeito e o objecto, faz do homem objecto do homem e envolve-o numa atmosfera opaca de saber que o separa da verdade.

Para resumir tudo numa imagem, o camponês auto-subsistente sabia que tudo o que ele comia nascia da terra, era consumido e voltava à terra, donde renascia para recomeçar o mesmo circuito. O ciclo da vida era um círculo: partia de um ponto para chegar ao mesmo ponto. A ideia de progresso rompe este círculo e este equilíbrio. Concebe a vida como uma recta que prossegue a sua marcha num espaço geométrico até ao infinito. Avança para além do homem e para além da vida. Temos considerado isto como uma portentosa maravilha. O que até agora aconteceu é que para envolver a trajectória da recta o círculo se tem alargado. Do espaço económico regional passou-se ao espaço nacional; deste para o espaço continental, e finalmente para o espaço mundial, o último possível. Estamos talvez a chegar ao ponto em que a seta atinge o último limite. Ela então pode virar-se refazendo a trajectória no sentido oposto, com a sua velocidade mortal.

Se esta imagem está certa, todo o erro da ideia de progresso consistiu em substituir uma ideia qualitativa limitada e concreta por uma concepção abstracta, ilimitada, objectivista e numérica. O homem deixou de ser o centro do espaço natural e espiritual. Em vez de medir passou a ser medido. O centro situa-se algures no espaço das coisas geometrizadas. O progresso, tal como o século XIX o concebeu, é a corrida sem fim para a posse das coisas, que também não têm fim. Coisas existentes ou coisas imaginárias, não importa. O homem perdeu o controle das coisas, que têm a propriedade dos números: a infinitude.

28

Cabe aqui citar uma reflexão de Husserl sobre o «objectivismo» que domina desde a Renascença a consciência ocidental:

«Nunca a situação poderá melhorar enquanto se não tiver posto a claro a ingenuidade do objectivismo, prove-

niente da atitude natural perante a ordem que nos rodeia, e enquanto não nos tivermos convencido decididamente do absurdo da concepção dualista do mundo, segundo a qual a natureza e o espírito devem ser considerados como realidades de sentido homogéneo, se bem que edificadas uma sobre a outra, de maneira causal. Tudo bem considerado, sou de opinião que nunca houve nem haverá ciência objectiva do espírito, doutrina objectiva da psique, pois a objectividade consiste em condenar à inexistência a psique, as comunidades pessoais, submetendo-as às formas do espaço e do tempo.»

O significado deste texto é esclarecido por este outro passo da mesma obra:

«É absurdo conferir ao espírito uma realidade natural, como se fosse um anexo real dos corpos, e pretender atribuir-lhe um ser espácio-temporal no interior da natureza.»¹

No interior da natureza, diz Husserl. Nós acrescentaríamos: no interior do mercado, outra natureza, que como uma espécie de placenta fabricada conexiona o homem, objectivado e numeralizado, com a natureza, a que ao mesmo tempo se une e opõe. Obra do espírito, o mercado é o próprio espírito reduzido a objecto espácio-temporal, mumificado. É o espírito reduzido a natureza, e no entanto negação da natureza, de que se apropriou destruindo-a e destruindo-se. A dialéctica de Hegel acaba não na superação da contradição, mas na aniquilação dos dois termos contraditórios.

Mas não chegou ainda a hora de proclamar a morte do espírito.

Não proponho evidentemente soluções. Só me resta afirmar a esperança numa viragem do espírito ocidental. Não é possível, por um acto de vontade, parar o mercado nem as suas consequências. Mas o mercado é ele próprio

¹ E. Husserl, *La Crise de l'humanité européenne et la Philosophie*, trad. de Paul Ricoeur, 1975, pp. 28 e 25.

uma invenção do espírito humano, criatura que escapou ao controle do criador e que se desenvolve segundo a sua lógica própria. Nem tão-pouco se pode parar a tecnologia, que se vai tornar impossível num mundo mais pequeno do que ela, como o dinossáurio no espaço que se cobriu de floresta. Mas o espírito tem tomado várias direcções ao longo da história. E uma mutação no espírito ocidental não é totalmente imprevisível, como o parece mostrar o número crescente de marginais que um pouco por toda a parte tentam inventar novos modos de vida.

Palestra feita na SEDES na noite de 21-4-1977

5.10.11 “Democratização do Ensino e Democratização do Saber”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 207-210 [Jornal *Diário de Notícias*, 10-11-1978].

DEMOCRATIZAÇÃO DO ENSINO E DEMOCRATIZAÇÃO DO SABER

A democratização do saber é a condição essencial para a existência de uma sociedade democrática, porque é no saber — e hoje talvez mais que nunca — que reside o Poder. De nada servem as revoltas das massas, mesmo aparentemente triunfantes, quando o saber está fora delas. Nem de nada servem eleições quando os eleitores são manipulados por aqueles que «sabem» e que lhes consentem a ilusão de conseguirem aquilo que elas querem.

E daí que o direito ao ensino seja considerado importante em democracia, daí que se projectem esquemas de escolaridade cada vez mais prolongada e que abranja um número cada vez maior de pessoas.

Mas esquece-se, ou até mesmo se ignora, que o «ensino» (tal como geralmente se entende) é uma coisa, e o «saber» é outra.

E mais grave ainda: confunde-se o direito ao ensino, ou a democratização do ensino com o direito a possuir um diploma atestando que uma pessoa frequentou uma determinada escola. Em nome da democratização do ensino reivindica-se a abolição do exame ou de qualquer prova que o substitua, reivindica-se a entrada sem discriminação nas escolas ditas superiores. A revolução de Abril foi celebrada com a famosa passagem administrativa, confusamente sentida como um acto de democratização, quando na realidade, foi uma medida de degradação do saber. Nesta lógica, o ideal de democratização

do ensino seria a distribuição de diplomas a todas as pessoas que os requeressem e independentemente das provas anteriormente prestadas.

Esta «democratização do diploma» é o nome que verdadeiramente cabe à «democratização do ensino» tal como muita gente a concebe. E mereceria uma análise que aqui não tem lugar. O diploma é concebido como um privilégio de certas classes mais favorecidas e, portanto, a sua obtenção fácil, como uma forma de democratização. E infelizmente, na sociedade portuguesa, o diploma é carta de nobreza e via de acesso a vários empregos.

Ora esta maneira de conceber a democratização da escola é o mais perigoso inimigo da democratização do saber, porque é evidente que quanto menos se aprende na escola tanto mais baixo será o saber que se alcança. Uma sociedade de diplomados à maneira portuguesa, isto é, sem verdadeira selecção, não pode deixar de ser uma sociedade de ignorantes. A escola é facilitada, e, nessa mesma medida, o saber é diminuído.

Se nos contentássemos com a nossa mediocridade nacional, esta distribuição geral de diplomas, na medida em que acabasse com privilégios, poderia talvez ser um ideal de democratização, porque por essa via seríamos todos iguais na ignorância. Mas Portugal vive no mundo, um mundo em que, a par de uma aparente igualdade entre as nações (todas têm igualmente direito a dizer disparates na ONU), se processa um desnivelamento cada vez mais fundado no saber de umas e na ignorância de outras. O poderio ainda crescente dos Estados Unidos, mais do que do capital matérias-primas, mais do que do capital moeda, vem do capital saber ali acumulado. A continuarmos na política demagógica daquilo que se entende aqui por «democratização do ensino», atingiremos qualquer dia o nível do Uganda: no fundo, só o ideal democrático que estamos procurando, perfeitamente coerente com um «socialismo» que parece orientado para a criação de sinecuras pagas pelo Estado. Seremos todos

contínuos doutorados — eis a que parece tender a nossa preguiçosa originalidade.

Mas esta questão do saber tem ainda outro aspecto que exige um certo esforço de atenção. Há uma tendência antiga nas nossas escolas, sobretudo no ensino médio e no dito superior, para considerar o saber como um conjunto de conhecimentos puramente intelectuais. Saber é meter na cabeça o que os livros dizem sobre as coisas; pelo menos, é isso o que se aprende nos liceus e nas universidades, e é nesse sentido que se preparam os respectivos mestres.

Ora esta ideia do saber leva a um desenvolvimento unilateral das faculdades dos educandos. Eles tornam-se criaturas amputadas do corpo, das mãos e das zonas cerebrais que não sirvam para manipular ideias abstractas. Não são homens que saem das escolas, mas monstros desumanizados. Quando lhes tiram o livro das mãos sentem-se como meninos perdidos na floresta, perdidos e cegos, pois nem sequer lobrigam a luzinha ao longe. Falta-lhes a educação do corpo, a educação das mãos, a educação da sensibilidade e a educação da vontade. Quase temos que nos dar por felizes por muitos dos nossos estudantes serem rebeldes aos estudos que lhes pretendem impor, porque isso é uma maneira de não ficarem completamente paralisados nas suas faculdades naturais. Pena que essa rebeldia não se manifeste de maneira positiva pela procura e pelo cultivo de qualidades que a escola destrói.

Quando se fala do alargamento e da elevação da escolaridade não posso deixar de sentir um certo arrepio pelos malefícios que daí vão resultar se persistirmos neste ideal de escola. A não ser que esse ideal mude, mais vale que a criança conserve as qualidades de espontaneidade e de actividade que ainda conseguiu salvar da educação primária.

O que nas nossas escolas se pretende ensinar (e também na de muitos outros países) não é propriamente saber, a não ser que este se confunda com diplomas.

O saber não é isso. O saber irriga a personalidade interna, dá-lhe capacidade para resolver situações dentro e fora de quem o possui. O que se transmite além da escola primária é, digamos, «sabença».

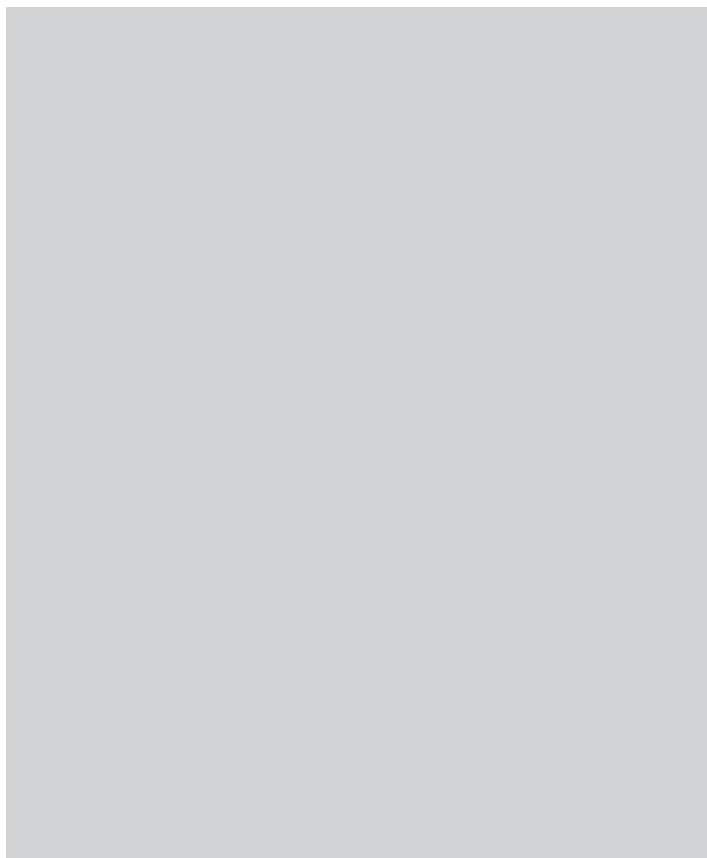
Antes de alargar e de subir a amplitude e o nível da escolaridade é preciso que se pense na sua qualidade. Quer-se uma escola donde saiam homens que saibam mexer nas coisas de que os livros falam, que saibam tomar decisões e aplicá-las, que saibam escolher, que saibam «ver» (como queria o Alberto Caeiro, mas, coitado, ele nem sabia os nomes das plantas...) uma flor, que saibam cumprir com rigor o que a si próprios propuseram, que saibam empenhar-se em projectos concebidos com paixão e com lucidez. E não uma escola de (pseudo-) intelectuais. Sem isso o aumento da escolaridade não é só inútil, é indesejável.

Dir-se-á que aquelas qualidades se aprendem fora da escola. Seja. Mas então que não venha ela destruí-las.

Publicado no *Diário de Notícias* de 10-11-1978

5.10.12 “O Ponto Estratégico do Ensino”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 211-214 [Jornal *Diário de Notícias*, 24-11-1978].



O PONTO ESTRATÉGICO DO ENSINO

É preciso definir uma política educativa global e, por outro lado, uma estratégia para a aplicar.

É desanimador verificar que, em tantos anos de lazer político forçado, a oposição portuguesa ao salazarismo não teve tempo para elaborar um projecto para a educação; e que o I e o II Governo Constitucional se limitaram nesse campo a seguir a rotina de 1950, desaproveitando as ideias que inspiraram algumas experiências anárquicas mas inovadoras, no período que se seguiu ao 25 de Abril. À imaginação preferiu-se, sem crítica, a ordem.

Os últimos governos anteriores ao 25 de Abril deram nesse campo, sem contestação, provas de maior criatividade. Mas preocuparam-se, sobretudo, com o aspecto quantitativo. Queria-se fazer muito, depressa e de qualquer maneira. Mas o «depressa» não cabe numa actividade em que o factor humano conta mais que qualquer outro, e o «de qualquer maneira» pode ter consequências a longo prazo dificilmente reparáveis. Esta concepção quantitativa do problema da educação, aliada à ideia da «democratização do saber» leva efectivamente à confusão do saber com o diploma e, portanto, a uma deterioração do saber. De facto, a amplitude da escola aumentou, mas a sua qualidade baixou.

O problema da qualidade do ensino está ligado ao problema da qualidade do mestre: da qualidade humana, do nível científico, da qualidade e preparação pedagógica.

Estamos num tempo em que se procura reduzir ao mínimo o factor humano em todas as actividades em que se pensa que uma boa máquina e um bom sistema podem substituir com vantagem as pessoas, tanto mais quando se parte do princípio de que o sistema é perfeito. Nesse caso, as pessoas são uma complicação. Uma civilização sem pessoas é o que muitos ideólogos e tecnólogos desejam inconscientemente. Ora, quanto aos sistemas, eles podem estar errados, estão sempre errados, porque partem de axiomas, que são abstrações. Bem entendido, as pessoas atropelam inevitavelmente os sistemas, e o ideal para os realizar plenamente é suprimi-las. Há arquiteturas perfeitas, que só têm um senão: os habitantes que as vão utilizar; estes são apenas factores de desordem para o arquitecto que idealizou a cidade. Que bom se não existissem! O facto de pessoas humanas (permita-se a redundância) terem de executar esquemas de ensino traz complicações, erros, para quem idealizou um dado esquema. Mas pode admitir-se um ponto de vista diferente. São, afinal, as pessoas que põem à prova o sistema; e é graças aos chamados «erros» que o sistema pode ser corrigido ou adaptado. O sistema é feito para o homem e não o homem para o sistema.

Por outro lado, parece-me, o mestre não pode ser substituído por qualquer máquina, como por exemplo a televisão, pelo menos no actual estado da técnica. A televisão só pode ministrar informações, só pode preencher a memória. Mas uma educação não pode ser unicamente informativa, nem sequer unicamente intelectual. Tem em vista a formação da personalidade sob todos os seus aspectos: o intelectual, o moral, o afectivo. E isto só se consegue pelo exemplo e pela personalidade do mestre. Todos os professores sabem as relações afectivas que se estabelecem entre eles e os seus alunos e a importância do seu exemplo, inclusive para a formação da disciplina científica. Esta realidade exige naturalmente, para usar uma linguagem técnica, uma relação bidireccional, que actualmente a televisão não pode dar.

É curioso notar que muitas pessoas que condenam o ensino ex-cátedra não se deram conta de que o seu grau supremo é o ensino televisivo. Aí, sim, o magister pode falar sem ser interrompido, e o auditório é completamente passivo.

Pretendo apenas chamar a atenção para a importância que tem em qualquer reforma pedagógica a formação de professores. A meu ver, sem uma formação apropriada de professores toda a reforma pedagógica é vã, e, mais do que isso, de geração para geração a qualidade do ensino tenderá a piorar.

Causa surpresa como este problema tem estado fora do campo visual dos nossos reformadores, com poucas excepções. Considera-se que com uns conhecimentos de letras e ciências, no ensino secundário, qualquer indivíduo está apto a ensinar, sem se supor para isso nem aptidão devidamente testada, nem qualidades de ordem moral, nem conhecimentos especiais. É como se a arte de ensinar estivesse ao alcance de toda a gente, como a de redigir officios.

As escolas de suposta formação de professores do ensino secundário são hoje as Faculdades de Letras e de Ciências, que só ministram conhecimentos em certo número de disciplinas. Um inquérito recente, não publicado, mostrou que cerca de quarenta por cento dos alunos de Letras se destinam à carreira do professorado, o que só se explica por não terem a ele outra via de acesso. Isto representa uma dupla distorção: por um lado, para a formação de professores, que não aprendem as coisas próprias numa escola própria; por outro lado, para as próprias Faculdades, que se vêem a braços com um problema para que não foram feitas.

A necessidade número um do ensino em Portugal no momento presente é uma escola especial de formação de professores. É a condição prévia de qualquer reforma e também a maneira de elevar o baixíssimo nível de qualidade a que chegamos.

Não é uma escola qualquer. Teria de formar homens não só com sabença livresca, mas com verdadeira arte pedagógica, e com qualidades morais que lhe permitissem servir de modelo humano aos educandos. Isto imporá à entrada uma rigorosa selecção em que se tomassem em linha de conta as qualidades humanas dos candidatos e a sua vocação. Bem sei que isto de «vocação» é quase considerado antidemocrático, porque supõe diferenças qualitativas de natureza entre as pessoas; mas há que escolher entre uma ideia mal entendida de democracia e a mediocridade, quando não perniciosidade, do ensino que se ministra à maioria dos cidadãos. Naturalmente que a selecção terá de ser implacável no recrutamento dos próprios professores da escola.

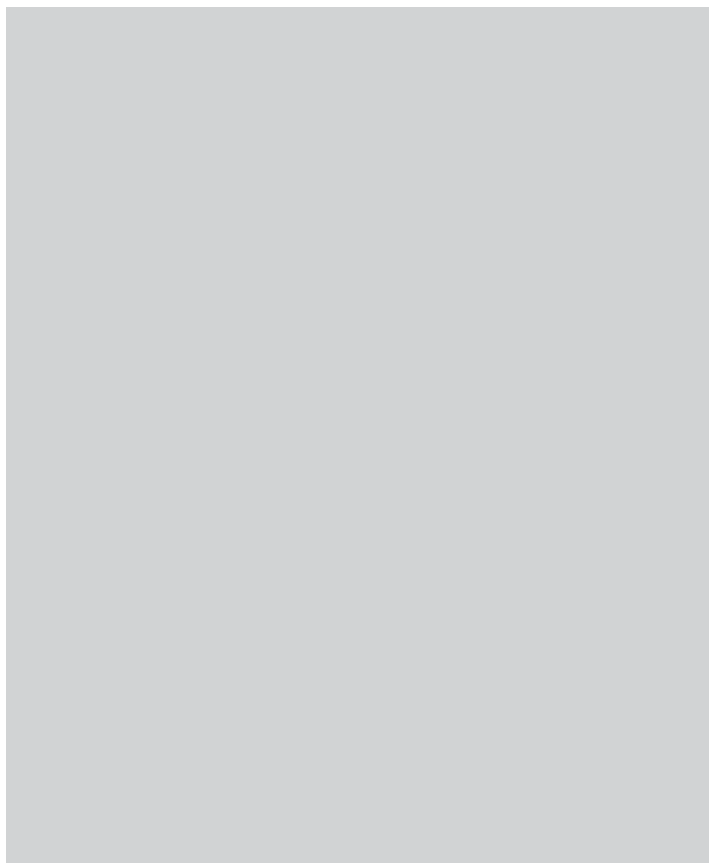
A escola profissional de professores, pela sua própria natureza formativa, teria de exigir que os alunos se lhe consagrassem a tempo inteiro, e por consequência que eles fossem remunerados, como sucede por exemplo na Academia Militar, e que uma vez entrados tivessem uma carreira assegurada.

Poder-se-á dizer que com esta escola não poderá ocorrer-se a uma expansão rápida, «democrática» do ensino. Isso depende dos meios de que dispusesse a escola. Mas se a questão se puser nesses termos não tenho dúvida em afirmar que entre a qualidade e a quantidade é a primeira que deve prevalecer. O mau multiplicado é ainda pior que o mau reduzido, porque é só a multiplicação dos malefícios. Esta reflexão vem a propósito da elevação da escolaridade: a meu ver ela não traz qualquer vantagem enquanto o problema da qualidade dos docentes não for resolvido. Há que caminhar nesse campo com muita segurança, em vez de improvisar por decreto.

O problema do ensino é essencialmente de homens, e é isto que os legisladores esquecem. E a escola nacional de professores é o ponto estratégico por onde passa qualquer política global do ensino.

5.10.13 “O Declínio do *Homo Faber*”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 231-234 [Jornal *Diário de Notícias*, 12-1-1979].



O DECLÍNIO DO *HOMO FABER*

A Idade Média foi provavelmente a época áurea do *Homo faber*. Anteriormente o trabalho manual era feito em sistema de escravatura, o que quer dizer que não havia uma motivação pessoal no fabrico dos objectos, nem os donos de escravos intentavam descobrir instrumentos que lhes poupassem o esforço físico. Certamente por isso durante milhares de anos não houve inovações técnicas. Assim, a escravatura, que tem sido considerada um modo de produção resultante de uma tecnologia, pode ser vista às avessas: um sistema social que condicionou a tecnologia.

Quando a escravatura foi abolida, por causas variadas, entre elas a raridade do escravo, grande parte do trabalho manual passou a ser fornecido por homens livres. É a época dos moleiros, dos ferreiros, dos caldeireiros, dos carpinteiros, dos curtidores de peles, dos alfagemes, dos tecelões, dos canteiros, de toda a espécie de fabricantes por conta própria, a época dos «mesteirais», «oficiais» ou «artistas», para não falar dos camponeses. Então começou uma série de inovações prodigiosamente rápidas, em comparação com a estagnação dos milénios anteriores, inovações possíveis graças ao estatuto social do trabalhador. Por ser livre e pessoalmente motivado, ele tinha interesse em produzir o mais e o melhor possível com o menos esforço possível. Daí que ele buscasse ajudar o seu braço com utensílios aperfeiçoados e com engenhocas para captar a energia da natureza: o moinho de vento, o moinho de água, o melhor aproveitamento do cavalo e do boi, etc.

É uma época trasbordante de criatividade. Época de confronto directo com os materiais, de utilização das mãos conjuntamente com o cérebro, de esforço para domesticar a natureza. Não eram já possíveis as grandes obras do Império, as pontes, as calçadas que atravessavam a Europa, os anfiteatros de pedra para muitos milhares de pessoas, as grandes urbanizações, realizadas graças às concentrações de escravos para a execução de um projecto único. Tudo tinha de ser concebido em escala mais pequena, ao alcance de núcleos de particulares. Mais pequenas as cidades de ruas estreitas, em que as casas se apertavam, cada uma a seu gosto, sem planificação geral. Mais pequenas e também mais variadas, porque não havia uma massa uniforme de trabalhadores para realizar um desígnio único vindo dum centro único. As cidades romanas da Lusitânia eram iguais às da Capadócia, porque os projectos vinham todos de Roma, e os escravos, que eram transportados de todos os pontos do Império, não tinham identidade nacional, nem regional. Pelo contrário, na Idade Média até nas pedras das catedrais se vê a marca pessoal do canteiro. Os homens livres trabalhavam na sua oficina e na sua terra, e até mesmo os camponeses servos não podiam ser arrancados a ela. Época de diversidade, de luta corpo a corpo com a natureza ambiente, de invenção de soluções para cada caso. O *Homo faber* no seu auge.

O declínio do *Homo faber* começa no século xvii. Desenvolve-se então um personagem que ao princípio fora só um complemento da produção: o mercador. É ele que concentra os capitais e que destrói o artesanato comprando o seu trabalho e a sua habilidade. Com isto consegue arregimentar os trabalhadores manuais em locais de concentração e planificar o seu trabalho dentro da manufatura. A motivação e a invenção pessoal do trabalhador é substituída pela motivação e invenção do mercador que o comprou, sob a forma disfarçada do contrato de salário. O contrato é uma instituição jurídica dos homens livres, mas serviu para os escravizar de uma nova maneira. E assim se chega ao proletariado moderno, desmo-

tivado para além de cumprir um certo número de horas de trabalho necessárias ao pão de cada dia. O acto de invenção escapou aos trabalhadores, que nele não tinham qualquer interesse. Pertence agora a um grupo especial, não de trabalhadores, ao serviço dos proprietários do capital. São os futuros investigadores da empresa moderna. Eles são o *Homo faber* por delegação, enquanto que os trabalhadores se tornam puros executantes, como os escravos antigos. Trabalham só com as mãos.

Na manufatura, sob o estímulo da concorrência entre mercadores, desenvolve-se o processo da maquinização. Em lugar de instrumentos manuais auxiliares dos trabalhadores, as máquinas tornam-se executantes do trabalho, escravos mecânicos. E os trabalhadores acabam sendo auxiliares da máquina. Pouco a pouco libertam-se dos trabalhos mais pesados. Mas tendem também a perder o contacto com a matéria tratada, a deixar de exercer a sua habilidade manual, sem, por outro lado, desenvolverem o exercício do cérebro, porque a sua actividade é repetitiva, quase automática. Os homens tornam-se imitadores de máquinas, e quanto mais a sua personalidade estiver ausente nas tarefas, tanto melhor as executa. Do artesanato medieval ao maquinismo moderno segue-se o caminho do alheamento da pessoa em relação ao trabalho, da separação do homem e da natureza.

Simultaneamente desenvolve-se um outro processo. A administração da fábrica, o transporte das mercadorias, a circulação da moeda, a progressiva extensão e diversificação do Estado promovem o aumento dos serviços não directamente produtivos e manuais. Os seus empregados tornam-se multidão. A tal ponto que o célebre *white collar*, o homem de gravata e colarinho, que começou por ser uma minoria de amanuenses, e que deu tanto que pensar aos primeiros marxistas (que não sabiam onde arrumá-los na sua dicotomia de explorados e exploradores), se está tornando a maioria dos «trabalhadores». Esta palavra «trabalhadores», que nos tempos de Marx evocava sobretudo os assalariados manuais, os ho-

mens de fato-macaco, que contrastavam com os de colarinho branco, os mineiros, tecelões e semelhantes, perdeu a sua aura romântica. Inclui hoje os bancários, os administrativos, os que trabalham com papel e computador. O trabalhador manual, o operário propriamente dito, já em certos países é uma minoria da «classe trabalhadora», o que obriga os partidos marxistas a alterar a sua estratégia, e até a sua doutrina.

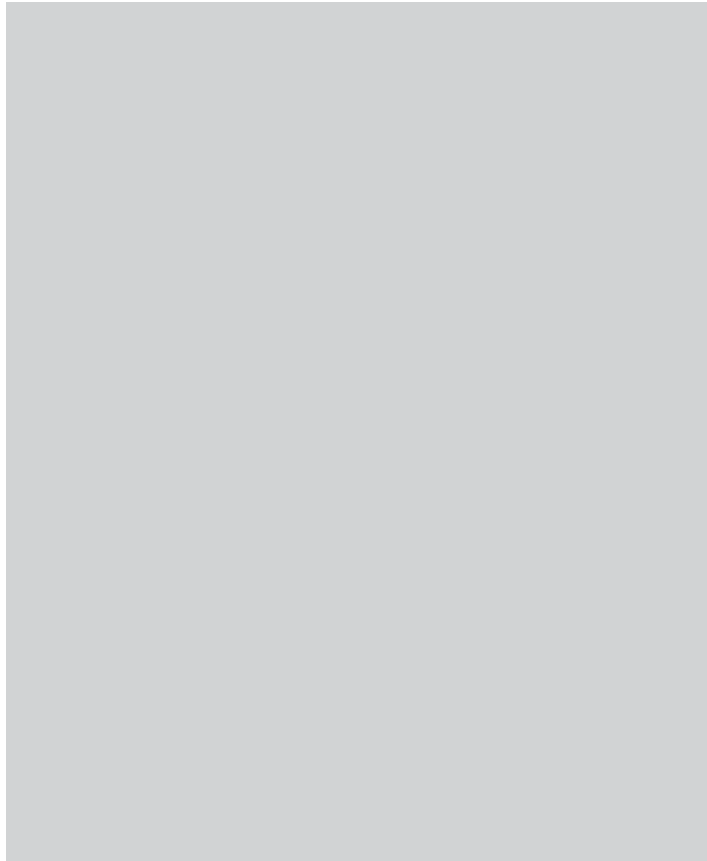
O *white collar* não trabalha já com as mãos. Partilha até com as classes privilegiadas de todos os tempos do desprezo pelo trabalho manual. Aspira a ser considerado um trabalhador intelectual. Mas tão pouco, salvo a minoria dos investigadores, trabalha com o cérebro, porque o seu trabalho consiste na execução de tarefas para cujo planeamento ele próprio não concorreu. O seu cérebro é uma máquina repetitiva, não há lugar para a sua criatividade: não só é dispensada, como também é indesejável, porque só pode prejudicar o planeamento vindo do alto.

Chegámos assim, pelas vias do «progresso», ao ponto mais baixo da história do *Homo faber*. As mãos são substituídas pela máquina; a máquina é fabricada por outra máquina e planeada por um reduzido número de especialistas, que têm o encargo de pensar por todos. A matéria natural fica longe da vista. Poucos homens se batem já hoje com a natureza, corpo a corpo, a não ser por desporto gratuito. Mas tudo aparece feito e pronto, por artes mágicas do «escritório» munido de computadores, que nos oferece casas, flores ao domicílio, ou viagens de turismo com o maior conforto possível. Tudo isto em troca de umas «horas de trabalho» vazias, de rotina, que tiramos à vida noutra escritório.

Nada é gratuito na vida. A libertação do trabalho manual, velha aspiração da Humanidade, vai pagar-se provavelmente muito caro. A alegria de viver paga-se com o esforço, com o risco e com a dor, e quando estes desaparecem fica só a monotonia do conforto morno.

5.10.14 “Cristianismo e Marxismo”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 307-311 [Jornal *Diário de Notícias*, 3-8-1979].



CRISTIANISMO E MARXISMO

Como o cristianismo, o marxismo é uma doutrina de salvação: salvação dos homens, pelo advento de uma nova idade do mundo, isenta do mal, salvação individual pela adesão interior e na prática da vida a uma verdade que conduz a essa espécie de resgate. Crendo e praticando, o homem participa na salvação de todos e salva-se a si próprio das taras da sociedade.

Tanto num caso como no outro, a «verdade» não é apenas o conhecimento científico da realidade, mas um sistema de ideias a que propriamente cabe o nome de «ideologia». Isto é uma doutrina global abrangendo o mundo objectivo e subjectivo, bem como os últimos fins do homem e do Universo, e que serve de base a um critério de comportamento, isto é, a uma moral. A «verdade» é objectiva e absoluta no sentido de que não depende de uma apreciação individual e realiza-se no plano prático não pela adesão intelectual do indivíduo, mas pelo seu empenhamento na prática do grupo dos crentes.

Entre o surto do cristianismo e o do marxismo medeiam perto de vinte séculos, mas, fundamentalmente, eles correspondem à mesma necessidade de crença e de integração inteira no grupo. Ambos nasceram de um vazio da alma, de um individualismo desintegrador e de um intelectualismo que separa o homem de si mesmo e do seu semelhante, complexo que tem expressões diferentes na filosofia dos sofistas (a relatividade de toda a verdade) e no cientismo dos séculos XIX e XX (a verdade considerada

como coisa unicamente objectiva, em si, percebida individualmente pelo intelecto, que não arrasta o empenhamento da personalidade, e sem conteúdo moral).

Daí uma grande parecença entre os dois movimentos quanto à forma de organização. A verdade realiza-se na comunidade dos crentes, na *ecclesia* que é o começo da realização no presente da nova idade do mundo. A mera adesão intelectual à doutrina não basta para alguém se salvar. É indispensável a integração afectiva e activa no grupo, a «comunhão» no sentido pleno da palavra com o que S. Paulo chamava o «corpo místico de Cristo» (Igreja), ou com o que os marxistas chamam a «vanguarda da História».

Mas esta semelhança entre as duas crenças limita-se à forma, ao molde da integração da personalidade. Porque o conteúdo da «verdade» é num e noutro caso bastante diferente. Neste artigo pretendo apenas considerar um dos pontos desta diferença.

O marxismo, forjado no contexto cientista do século XIX, limita-se a si próprio, dando-se como horizonte o mundo natural, a que o homem pertence inteiramente, segundo a ciência material. Recusa o transcendente.

A ciência para os marxistas é algo de metafísico. Os liberais do século XIX também a admitiam como contexto único, mas como mera constatação, porque a única coisa que viam era o mundo da natureza, regulado por relações matemáticas. Por isso o materialismo é o pressuposto do dito liberalismo, mas um pressuposto implícito, e que teoricamente é compatível com crenças acientíficas. Pelo contrário, o marxismo erigiu em dogma o materialismo das ciências da natureza, tornou a ciência matéria de crença, o alfa e o ómega da actividade humana. A «ciência», do ponto de vista marxista, é não só um real, mas também um ideal.

Daqui resulta uma contradição visível: um comportamento idealista que sacrifica o indivíduo à colectividade, o presente ao futuro, que inclusivamente leva a um certo ascetismo — e o objecto desse comportamento, que

é uma sociedade em que as leis da natureza funcionem livremente, sem as peias das «supra-estruturas», e isto na pressuposição igualmente mítica e dogmática de que a natureza é «boa» e igualitária. Apetece-me às vezes chamar aos homens que assim se comportam «idealistas do materialismo».

Deixando de lado esta contradição, o que nos interessa agora relevar é que semelhante doutrina é não só materialista, mas também «monista». Admite um único princípio de explicação do cosmo, ao qual tudo se subordina. Esse princípio é o das leis da matéria tal como a definiu o cientismo do século XIX. O espírito é regido por essas leis, para além das quais nada existe. Todas as esperanças humanas se não-de realizar dentro desses limites, nos limites de uma sociedade regida por leis do mesmo tipo das que regem o mundo material.

É para cá deste círculo que se desenrola o processo humano. A subjectividade só existe como propriedade da matéria. O espírito é um epifenómeno. A esperança humana tem de caber na lei da natureza.

E assim ficamos envolvidos, como num círculo de ferro, dentro do mundo temporal, histórico, onde o infinito não tem lugar. Isto apesar do hegelianismo, de que partiu Marx. Hegel não se move neste círculo. No fundo, é um teólogo da raça de Plotino ou de Santo Agostinho, que procura solução para alguns problemas radicais postos pela teologia cristã. Mas no sistema marxista Hegel ficou prisioneiro do naturalismo científico do século XIX.

A atitude cristã, considerada no seu conteúdo doutrinário, é bem outra.

O cristianismo busca o que é transcendente à sociedade e à natureza, embora reconheça as leis naturais e sociais. Há nele um certo dualismo, que à primeira vista, mas só à primeira vista, tem afinidades com o maniqueísmo: Deus e o Cosmos, a Alma e o Corpo, a Graça e o Livre Arbítrio, etc. A teologia cristã é uma busca incessante da solução destas antinomias, ao passo que o maniqueísmo as aceita, imaginando uma luta entre

dois princípios, a Luz e a Sombra, o Bem e o Mal. No cristianismo não se trata propriamente de princípios opostos, mas de dois níveis de realidade.

Em doutrina social, o aparente dualismo cristão cifra-se em crer que a cidade terrena, a sociedade real em que participamos, não se confunde com a «cidade de Deus», que se realizará no infinito e que desde já toma forma embrionária na comunidade dos fiéis chamada Igreja. Daqui vem que o cristianismo, reconhecendo a existência do Império (isto é, da sociedade civil), entende todavia que nele não cabe a Alma. Ele está num certo nível de realidade, ela noutra.

Desde as origens, a Igreja rejeitou, como se sabe, a subordinação ao Império. Não que o não reconhecesse ou que directamente o afrontasse. Mas os cristãos negavam-se a adorar o imperador, que era oficialmente o deus vivo, expressão da divindade da sociedade, embora o reconhecessem como autoridade de facto existente, com poder sobre os corpos, não sobre as almas. O que eles recusavam era a adoração do poder divino e portanto totalitário da sociedade civil personificada. E por aí salvavam o foro interior, inacessível às leis civis. O deus que adoravam estava fora da sociedade e da natureza.

Os marxistas, pelo contrário, embora no seu íntimo rejeitem a autoridade actualmente dominante, reconhecem a autoridade divina do imperador futuro, mas histórico, do estado chamado «socialista». Subordinam-lhe a alma, adoram-no como a uma divindade. Aspiram, afinal, a um novo império totalitário, em que as almas, exactamente como os corpos, estejam subordinadas às leis da sociedade, do mesmo modo que a sociedade está submetida às leis da natureza.

Isto não quer dizer, repito, que para o cristianismo não haja uma esfera própria da realidade social, que põe problemas aos homens e que exige a sua intervenção. O cristão, por virtude da sua própria crença, esforça-se por realizar as leis da Justiça e do Amor. Mas fá-lo por

necessidade interna da Alma, sabendo que essas leis não são inerentes à sociedade e à natureza.

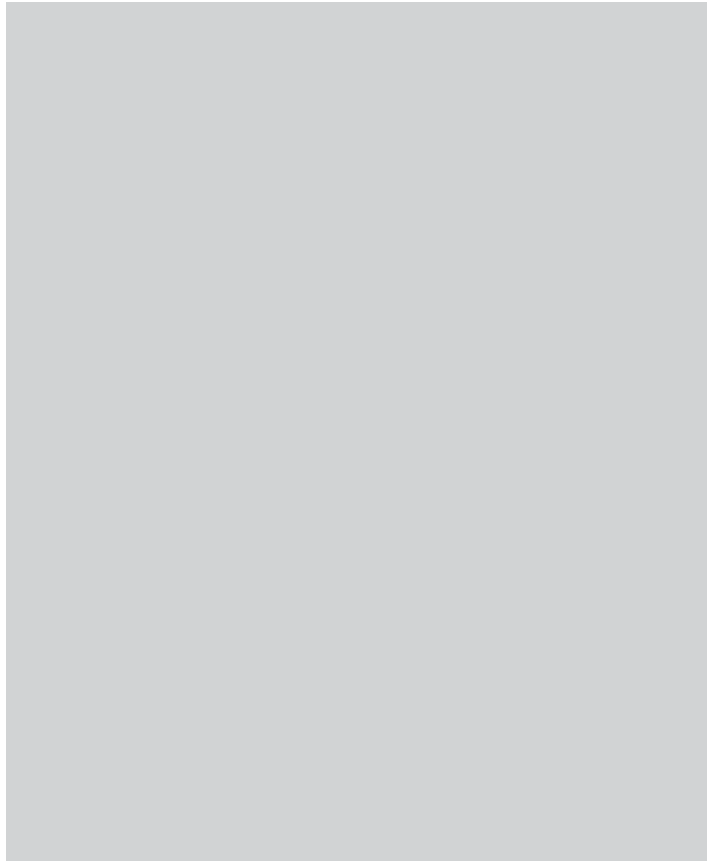
Não acredita que o advento da Justiça resulte da mera contradição de categorias sociais, mais ou menos automática. A luta de classes é do domínio dos corpos, pertence à inércia da sociedade, à lógica da Físic. É um facto e mais nada. Não é ela, nem qualquer automatismo, que levará por si só a uma sociedade mais justa. A Justiça só pode resultar de um acto voluntário, determinado pelo espírito. E muito menos acredita que a transformação da sociedade implique a transformação da Alma e a realização do Bem. O Bem está sempre fora da natureza e da sociedade considerada «cientificamente», isto é, sob o ponto de vista naturalista.

Em resumo, a oposição, talvez fundamental, entre o marxismo e o cristianismo consiste em que aquele aceita uma filosofia naturalista, erigindo em dogma uma atitude própria do liberalismo. Embora conteste a universalidade das leis da economia liberal, aceita a metafísica que lhe está subjacente, e fecha-se dentro de um mundo sem transcendente, e por isso mesmo sem esperança. O cristianismo, esse não cabe dentro do sistema social vigente agora ou futuro, e dá à esperança a dimensão da Alma que não cabe na natureza.

Publicado no *Diário de Notícias* de 3-8-1979

5.10.15 “O «Mais» - O «Melhor»”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 313-316 [Jornal *Diário de Notícias*, 17-8-1979].



O «MAIS» — O «MELHOR»

Desde Descartes, a mentalidade ocidental vive dominada pela filosofia do «mais», que é a propriedade da «extensão» ou matéria, embora esta seja só uma das realidades concebidas pelo mesmo Descartes. Tem-se ignorado a outra realidade que Descartes designava por *la pensée*, ou espírito.

O «progresso» é concebido como quantidade cada vez maior de coisas à disposição do homem: *mais* espaço, *mais* energia, *mais* velocidade, *mais* comestíveis, *mais* instrumentos, etc. E esta função do «mais» encontra no mercado a sua expressão ideal: *mais* mercadorias e *mais* moeda para pagar estas mercadorias.

A tal ponto que o único valor se tornou o valor quantitativo. Mesmo na ciência, a quantidade dominou até ao ponto de se considerar que só é «científico» aquilo que se pode medir. Sobreveio uma fúria de tudo reduzir a números, inclusive a história humana. Quando algumas pessoas falam de «história científica» subentendem uma ideia quantitativa de História. Assim, por exemplo, a história da religião mede-se pelo número de monumentos funerários, deixando-se de lado a qualidade e a intensidade do sentimento religioso que eles exprimem. A pretensa «história científica» acaba por ser só a história dos corpos, a história da «extensão», excluindo a história da mente ou espírito (*la pensée* de Descartes). É só uma história quantitativa dos fósseis, e não da vida que outrora os animou.

Também na pretensa «psicologia científica» a medida é considerada o problema essencial, como se a alma se medisse a palmos, como se a quantidade não fosse uma exclusiva propriedade dos corpos. A «psicologia científica» é incompatível com a própria ideia da psique, nome que os «cientistas» procuram banir do vocabulário, substituindo-o por essa invenção dos tecnocratas materialistas americanos que é a «teoria do comportamento». O comportamento, esse sim, pode-se medir, porque é só a superfície da psique.

Em política, igualmente, o «mais» é rei. Mede-se um acerto ou um desacerto de uma opinião pelo maior número de unidades de voto que a apoiam ou rejeitam, e a felicidade dos cidadãos pelo número de unidades de moeda distribuída pelo maior número deles.

O grau de desenvolvimento de um país mede-se pela capitação de rendimento, que não é outra coisa senão a quantidade de moeda (de moeda, e não de bens) produzida por cabeça. E ainda por outros índices, como a quantidade de energia por cabeça, a quantidade de automóveis possuída, etc. Concepção evidentemente absurda e que nos levaria à conclusão de que o país mais desenvolvido é aquele em que há mais capitação de poluição. Mas tal absurdo é geralmente admitido porque não se conhece outra maneira de medir o progresso, desde que este é identificado com a materialidade das coisas. Na nossa filosofia ocidental dos últimos séculos a própria ideia de racionalidade se identifica com a medida dos corpos.

No entanto, esta pretensa racionalidade levou-nos, mesmo do ponto de vista material, a um mundo surpreendentemente irracional e apocalíptico, no limiar da aniquilação da única natureza que possuímos, ou de forma instantânea pelo uso da arma nuclear, ou de forma gradual pelo esgotamento das matérias-primas.

O «mais» no mundo do mercado é o «menos» na ordem da natureza. O progresso do homem, tal como o concebemos, é o aumento do mercado, que se faz à custa

da pilhagem da flora, da fauna e do minério. Contrariamente ao que supunham os marxistas, não há uma lei de pauperização do homem em termos de mercado, mas há uma pauperização dos ricos e dos pobres em termos de natureza.

Isto é, a nosso ver, evidente, embora nem todos se tenham dado conta disso. Mas é ainda uma maneira quantitativa e grosseira de considerar o problema humano. Porque, além desta destruição da natureza, haveria ainda que considerar a destruição do próprio homem de um ponto de vista espiritual, que é inacessível à filosofia do «mais».

Em que medida a multiplicação dos objectos, a supressão do esforço, a facilidade, a mercantilização tem como contrapartida a amputação da dimensão espiritual desenvolvida pelo sofrimento, e da capacidade de sentir a alegria, a qual não se compra no supermercado? Em que medida o mercado corrompe o desejo, desviando-o das coisas grandes e sem preço para os objectos mercenários que o fazem esquecer? Por grande que seja o mercado, ele fica sempre aquém do desejo, mas oferece-lhe um *ersatz* suporífero e castrador que o faz contentar-se com pouco.

Restringindo-nos à questão da irracionalidade a que nos conduziu a aplicação na sociedade da racionalidade matemática, é hoje evidente o que no século XIX nem sequer era concebível: a necessidade de limitar o consumo e o próprio mercado tendo em conta a limitação dos recursos naturais. O crescimento do mercado, o famoso «crescimento» que aqui há alguns anos era o ideal da ciência económica, é teoricamente ilimitado como uma série numérica, o que causou nos nossos antecessores um optimismo sem sombras. Mas nós experimentámos, depois deles, que a natureza é uma quantidade limitada e que o infinito só existe no espírito. Desta forma, a natureza aparece hoje como um muro contra o qual o mercado humano avança em progressão geométrica. Salvo se for

possível deter esta lógica destruidora, é previsível a catástrofe irreparável.

Mas em nome de quê fazer parar o crescimento, isto é, pôr limites ao mercado? O que está em causa é a própria filosofia do «mais», a própria racionalidade extensional que tem dominado a nossa inteligência adormecida desde a época cartesiana. Põe-se o problema de outros valores além dos numéricos. O número de automóveis, televisores, energia, etc., tem de deixar de ser a medida do «progresso». Mas que fica então?

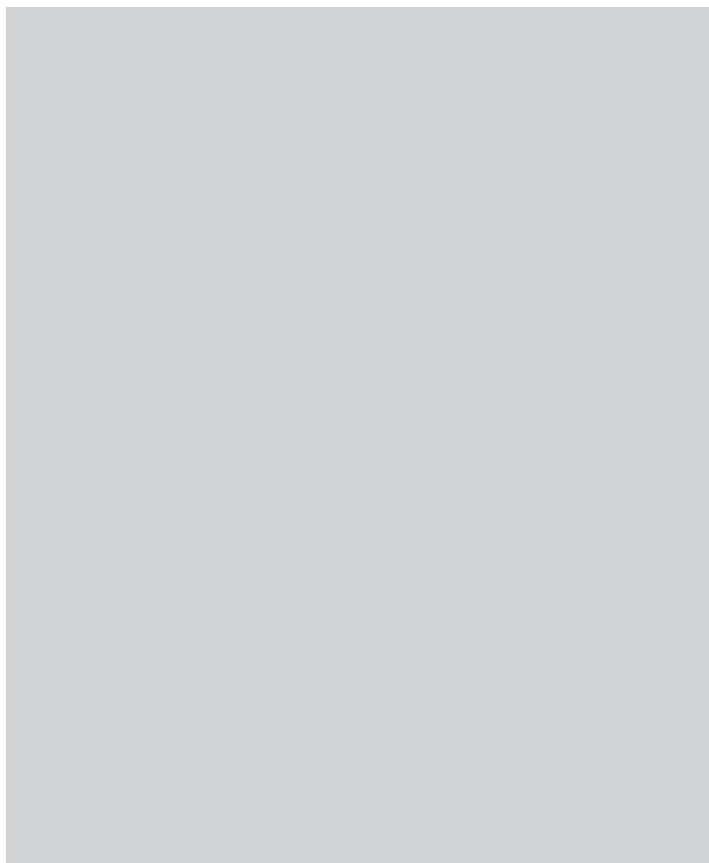
Aparece no nosso horizonte uma revisão radical do pensamento dito «progressista», e é preciso, em primeiro lugar, compreender que a ideia de «progresso» é uma ilusão criada pelo mercado, e ao qual corresponde uma ciência matemática que reduziu a Realidade à sua superfície mensurável e deixou de pesquisar a essência qualitativa do Ser. É preciso estabelecer, ou restabelecer, uma racionalidade que não seja meramente numérica. É preciso que o mercado seja um auxiliar da vida, e não o seu substituto, assim como a matemática deverá ser um auxiliar da reflexão, e não o seu modelo.

E, sem o apoio da moeda e do número, temos de reconstruir os valores qualitativos e responder à pergunta: para onde nos orientamos, que devemos escolher, que é o «melhor»? Estamos hoje menos preparados para responder a estas perguntas do que provavelmente o estiveram os nossos antepassados da Idade Média. A enganadora comodidade do mercado, a enganadora claridade da matemática embotaram durante séculos o gume do espírito.

Publicado no *Diário de Notícias* de 17-8-1979

5.10.16 “A Luta de Classes na História”

António José Saraiva, *Filhos de Saturno*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 317-322 [Jornal *Diário de Notícias*, 12-1-1979].



A LUTA DE CLASSES NA HISTÓRIA

Está mais ou menos assente para muitas pessoas que o essencial da História é a luta de classes; que esta luta entre a classe dominante, que tem o capital, e a classe dominada, que fornece o trabalho, é que explica as diversas fases da História, é que é o processo histórico, dialéctico. Isto é ensinado em universidades e até em escolas secundárias como uma verdade evidente e «científica». Todavia, este «facto objectivo» é o mero produto da imaginação e não se apoia em qualquer facto conhecido. É um cenário apocalíptico puramente irracional, e que tem por fundamento a ignorância. Muitos dos que nele acreditaram não são propriamente ignorantes, mas foram cegos à evidência porque dela os desviou um esquema preconcebido, anterior aos factos e independente deles. E, por outro lado, esta ideia de dois contrários em luta e do triunfo do melhor corresponde a uma categoria do nosso espírito, atrai a nossa imaginação (e por isso se encontra em várias religiões).

Ora, vejamos os factos conhecidos. Na antiguidade greco-romana os dois pólos do sistema económico eram o senhor e o escravo. O escravo trabalhava e produzia; o senhor recebia os frutos do trabalho. Houve várias revoltas de escravos, que terminaram todas pela derrota do escravo, nomeadamente a de Spartacus, que resultou numa imensa carnificina. Finalmente, a escravatura acabou, sem revolta e sem que os escravos intervissem nisso. Foi um processo económico e social independente dos

escravos e independente dos seus senhores o que pôs termo à sociedade escravocrata. Provavelmente, o recrutamento dos escravos, que dependia das guerras, tornou-se cada vez mais difícil, porque as conquistas se afastavam do centro do Império, e o escravo tornou-se uma mercadoria cada vez mais rara. Houve, também, factores jurídicos e culturais, e, finalmente, o desmantelamento do Império pelas invasões e a desorganização do comércio, donde resultou o retrocesso da economia mercantil e o regresso à economia agrária de auto-subsistência, que assenta no trabalho do camponês servo da gleba, enraizado hereditariamente na terra como a árvore de fruto. Fosse como fosse, a luta entre o escravo e o senhor não interveio neste processo histórico. A luta entre as classes neste caso foi um mero *efeito* do sistema de exploração, sem qualquer consequência para a sua transformação. Spartacus serviu só como tema para autores romanescos, teve só um efeito decorativo.

Tem-se tentado justificar esta evidência dizendo que os escravos eram juridicamente coisas, e por isso não podiam ter consciência de classe. Mas este argumento contradiz o sistema marxista, porque atribui um papel dominante à supra-estrutura. Equivale a dizer que uma estrutura jurídica, o estatuto que a lei atribui ao trabalhador, é mais forte na determinação da sua consciência do que o processo de produção e distribuição. É pior a emenda que o soneto.

O sistema que sucedeu à escravatura é o do trabalho da terra pelo servo, explorado pelo senhor. Os dois pólos da exploração, as duas «classes» opostas, são o servo e o senhor. Também os servos se revoltaram. Houve várias *jacqueries*, que foram todas sangrentamente reprimidas e que não tiveram o menor efeito na transformação do sistema de exploração. O sistema terminou, não devido às revoltas dos camponeses, mas ao desenvolvimento do comércio, que produziu automaticamente a mercantilização da sociedade e a abundância cada vez maior da moeda. A exploração da terra por meio do servo tornou-se anti-

económica. O contrato de arrendamento e o salário impuseram-se pelas suas próprias vantagens pecuniárias. O sistema foi destruído por uma evolução global em que nem o senhor nem o servo intervieram.

É curioso que os teóricos da luta de classes (tanto os marxistas como os liberais) vêem, habitualmente, na Idade Média a luta entre o senhor e o burguês, não a luta entre o senhor e o servo. Ora, o burguês é um factor estranho ao sistema de exploração medieval, que consistia na apropriação, pelo senhor de terras, do trabalho do camponês. O burguês era, inicialmente, um grupo marginal, e deve a sua importância à mercantilização da sociedade, a que ele, por via do seu próprio tipo de actividade, se adaptou melhor do que outro qualquer grupo. Nem pode considerar-se a burguesia como classe propriamente explorada. Sem dúvida por ser um grupo com dinheiro, os senhores tentaram mais de uma vez expoliar os burgueses ricos, como, aliás, o fizeram também aos judeus. Mas o modo de vida da burguesia escapava, realmente, à acção do senhor. Nem o senhor dependia vitalmente dela, nem ela do senhor. Não eram classes complementares como o eram o senhor e o servo. Em termos marxistas, é esta última oposição — a do senhor e servo — que é significativa e «dialéctica», porque é a que resulta do modo de produção. Todavia, os marxistas, à parte algumas frases de retórica, desviam dela os olhos (é o tal fenómeno de cegueira a que já me referi) para os concentrarem nesta oposição marginal, que é a do senhor e a do burguês.

Se o burguês luta com o senhor até desencadear a Revolução Francesa, isto não resulta de a burguesia ser uma classe explorada, mas, pelo contrário, de ser uma classe dominante, a par da nobreza e a par do clero. A burguesia já era rica, culta, influente, poderosa, já dominava a economia, parte da administração e até já possuía grande parte da terra antes da Revolução Francesa. Só não tinha o exclusivo do poder político, que a revolução lhe granjeou.

O marxismo herdou da historiografia liberal esta importância dada ao papel da burguesia na luta de classes, e esta identificação da classe explorada com a própria burguesia, que afinal foi sempre uma classe exploradora. Era natural que os historiadores liberais, que contavam a sua própria história e que viam na Revolução Francesa a sua própria vitória, fizessem esta identificação. Mas é incoerente que os marxistas a repitam, uma vez que eles pretendem assumir o ponto de vista do puro trabalhador, que só possui a sua força de trabalho, sendo o burguês, por definição, aquele que tira lucro do capital.

Nem na Antiguidade nem na Idade Média se verificou portanto o processo dialéctico da luta de classes. Consideremos uma terceira fase histórica, o capitalismo moderno. Os dois pólos do sistema são o capitalismo e o proletário industrial. O proletariado eliminará os capitalistas. A oposição entre as duas classes antagonistas intensificar-se-á à medida em que o capitalismo industrial se desenvolver. Esta é a doutrina. Ora em lugar disto o que é que vimos? Vimos que as revoluções feitas com a etiqueta do marxismo não aconteceram nas sociedades industriais avançadas, mas sim naquelas em que o capitalismo ainda estava nos seus princípios e em que a oposição principal era a que existia entre os camponeses que trabalhavam a terra e os grandes proprietários fundiários. Assim foi na Rússia, na China e até certo ponto em Cuba. E, pelo contrário, nas sociedades industriais desenvolvidas, como a Inglaterra, a Alemanha, os Estados Unidos da América, as revoltas operárias foram reprimidas, como o tinham sido as revoltas de escravos e as *jacqueries*, ficando reforçado o sistema de exploração vigente. Rosa Luxemburgo é tão decorativa como Spartacus. Viu-se o contrário do que prometia a teoria.

O que não quer dizer que não haja um processo de transformação em curso nas sociedades capitalistas industriais. A natureza e a história têm muito mais imaginação do que os teóricos da sociedade. Ainda não compreendemos bem qual é esse processo em que estamos embarcados.

É facto que o poder de compra das massas trabalhadoras tem aumentado; que, graças às máquinas, a capacidade de produção de mercadorias atingiu níveis nunca dantes previstos; que a população está cada vez mais integrada no mercado, em extensão e profundidade; que os sindicatos, as greves, etc., são peças do sistema mercantil; que a própria imagem do proletariado industrial se transformou, porque o trabalhador braçal representa uma percentagem cada vez menor da chamada «classe trabalhadora» e o assalariado dos «serviços», que não trabalha com as mãos, é cada vez mais numeroso proporcionalmente; que o trabalhador participa cada vez mais na propriedade, quer ela seja constituída por acções de sociedades anónimas, quer por prédios ou participações em prédios, quer por bens semiduráveis, como o automóvel, a televisão ou o frigorífico, etc., o que tudo faz com que já não possa ser considerada como «a classe que nada tem a perder», e portanto pronta a empenhar-se na «revolução». Não há casuística capaz de esconder estas evidências, nem tão-pouco a de que nos países mercantilmente mais desenvolvidos, a administração do capital depende cada vez menos do proprietário capitalista e cada vez mais do tecnocrata assalariado.

Ainda não houve um teórico que desse uma explicação global para estes factos. Como de costume, a teoria está atrasada em relação à realidade. Apareceu um tipo novo de sociedade que também não estava previsto: a sociedade social-democrata que combina a tradição liberal com um certo colectivismo social e um engrandecimento do poder da burocracia do Estado. Este tipo de sociedade merecia ser analisado como facto historicamente significativo, mas não cabe no esquema marxista do processo histórico, que prevê uma evolução por rupturas ou explosões sucessivas, porque ela resulta de uma evolução sem salto. É certo que a classe operária, ou assalariada, teve nela um papel importante, mas não na medida em que se opunha ao sistema, antes na medida em que se integrou nele. Os governos sociais-democratas subiram ao Poder

graças ao voto dos assalariados e ao apoio dos sindicatos, e significam por isso uma assimilação da classe operária ao sistema político instalado nos séculos xviii e xix pela burguesia. E é curioso verificar que nestas sociedades, em que o voto operário é determinante, os partidos marxistas revolucionários se afundaram automaticamente, sem qualquer repressão. Os teóricos olham para um lado, mas a realidade que procuram vem por outro, inesperadamente. Ou talvez, mais verdadeiramente: os ideólogos projectam sobre os factos o molde da imaginação humana; a luta entre o Bem e o Mal, a vitória final do Bem, etc.

Estes mitos, apesar de não corresponderem a qualquer realidade, têm no entanto um poder mobilizador, como nos mostra o exemplo das Cruzadas. Muitos procuraram nelas a salvação e conseguiram-no porque morreram no caminho, antes da desilusão.

Publicado no *Diário de Notícias* de 14-9-1979

Estou sentindo uma curiosa atitude que tenta
materializar há muitos anos num formato por escrito
leu o livro de fim de curso. O tema era o tal
do mar. O mar desolado, sem alito, a um
ou o berquinho não a gente vai; o tal que deixa
resíduo na boca e é esterilizante - Uma palavra
talhada, e guilhermes, um estar desabitado, e quanto
vivo, com o sentido do respeito. Uma actividade
num voo entre um voo. Um estar livre em
sua vida qualquer coisa. Talvez uma esmaltação
pura, frutificada, sem ninguém a quem se compare,
do esteticamente não para explicar esta atitude,
de ao fim e ao cabo e para sentir / praticar a
activa. O barco alando a água com a
proa cortante, o barco sozinho em um horizonte
lá dentro, não levado no avanço, ou no de
de água espessa de no meio do horizonte, e, de repente

em silêncio um momento,
no silêncio e se se a parte
falta; reflexo do espaço
maximiza um tem outros um caminho. A gente
e se e o caminho, Reflexo no silêncio calado. Há
vezes parece que no ambiente há flashes rinos e
insufláveis, tenta de berquinho que se que o tempo
de não se cantam os voos e não acabam.

António José Saraiva, “Os tempos verbais e a estrutura de «Os Lusíadas»”, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 8, jul. 1972, pp. 32-48; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; documento disponibilizado em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=8&p=32&o=p>

António José Saraiva, “*Função e significado do maravilhoso n.º «Os Lusíadas»*”, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 100, nov. 1987, p. 42-50; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; documento disponibilizado em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=100&p=42&o=p>

António José Saraiva, “*A duplicidade de Antero de Quental*”, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 103, Maio 1988, p. 57-60; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; documento disponibilizado em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=103&p=57&o=p>

António José Saraiva, “*Oliveira Martins versus Antero de Quental*”, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 106, nov. 1988, p. 26-28; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; documento disponibilizado em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=106&p=26&o=p>

António José Saraiva, *A Épica Medieval Portuguesa*, Biblioteca Breve / Série Literatura Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 2.ª edição, Lisboa, 1991; disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=%C3%A9pica+medieval>

António José Saraiva, *História e Utopia, Estudos Sobre Vieira*, Ministério da Educação / Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1992; disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?searchphrase=all&searchword=hist%C3%B3ria+e+utopia>

António José Saraiva e Óscar Lopes, “Luís de Camões”, in *História e Antologia da Literatura Portuguesa – Século XVI*, n.º 16, dezembro de 2000, pp.11-14, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura; disponível em: http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/HALP_16.pdf

António José Saraiva e Óscar Lopes, “Poesia Maneirista” in *História e Antologia da Literatura Portuguesa – Século XVI*, n.º 19, setembro de 2001, pp. 11-15, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura, disponível em: http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/HALP_19.pdf

António José Saraiva e Óscar Lopes, “A Arte de Furtar: Um Texto Panfletário”, in *História e Antologia da Literatura Portuguesa – Século XVII*, n.º 34, outubro de 2005, pp. 11-13, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura; disponível em: http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/HALP_34.pdf

A organização, a edição e a disponibilização *on line* do presente *dossiê temático-pedagógico sobre a figura e a obra de António José Saraiva (1917 - 1993)* só foi possível graças ao apoio generoso de alguns editores bem como à colaboração desinteressada das individualidades que, muito amavelmente, disponibilizaram documentação e, sobretudo, o seu testemunho pessoal sobre esta grande figura da cultura portuguesa.

A Direção-Geral da Educação agradece aos familiares, estudiosos, admiradores e editores de António José Saraiva a sua colaboração.

Os nossos agradecimentos vão em particular para:

Guilherme Valente, Editor da Gradiva Publicações, S.A.

José António Saraiva, Diretor do Jornal *SOL*

Vasco Fernandes Teixeira, Administrador da Porto Editora, Lda.

A Direção-Geral da Educação agradece finalmente às seguintes individualidades os testemunhos pessoais publicados no presente dossiê.

Bernardo Vasconcelos e Sousa

Elísio Summavielle

Guilherme d'Oliveira Martins

Helena Carvalhão Buescu

O Diretor-Geral da Educação

Fernando Egídio Reis



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA

